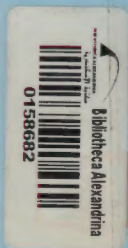
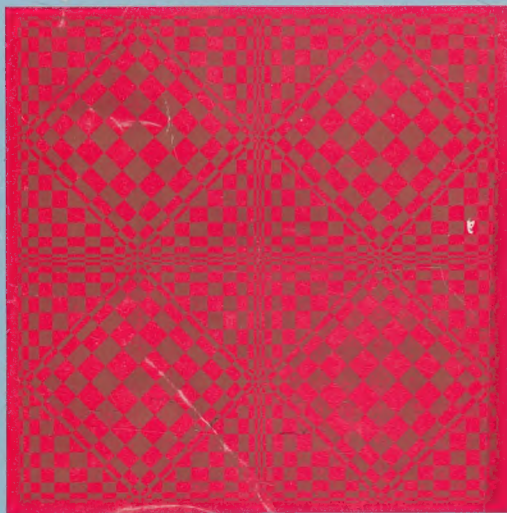


عَبْدُ السَّلَامِ الْكَلْبِيُّ

الزَّمَنُ الرَّوَّائِي

جهد لينة الماضي والحاضر عند جمال الغيطاني
من حنظل الزبني بركات وكتاب التجليات



الزمن الروائي

(جدلية الماضي والحاضر عند جمال الغيطاني
من خلال الزينى بركات وكتاب التجليات)

تأليف
عبد السلام الككلي
جامعة تونس

مكتبة بدرلي

١٩٩٢

اهداء

إلى والدي

محمد بو زيد الككلي

نوقش هذا البحث فى نطاق شهادة الكفاءة فى البحث التونسية يوم
١٩/١٠/١٩٨٨.

فشكرى الجزيل أولا إلى استاذى محمد قريعة الذى اشرف عليه فلم يبخل على
بنصائحه وتوجيهاته وشكرى ايضا إلى صديقى محسن البنزرتى الذى فتح لى باب
مكتبته فمكنتى من مراجع ثمينه.

توطئة مشكل المنهج

لا أعتقد أن هناك مسألة أثارت النقاش (ولا تزال تثيره) أكثر مما أثارت قضية المنهج الذى يمكن أن يستخدم فى أضواء العمل الأدبى ولعل خطورة المسألة تتضخم أمام الطالب الساعى إلى البحث والمعرفة والمقدم على أول تجاربه النقدية فهو يجد فى نفسه أمام مخزون من النظريات المختلفة التى تزعم كلها أنها اكتسبت الوسائل المقنعة للدخول إلى عالم النص واكتشاف أسرار التعبير الأدبى، ومنها المنهج الهيكلى كما اتضحت معالنه من خلال كتابات «بارت» و «تودوروف» و «جينات» والمنهج الاجتماعى الذى وضع أسسه «لوكاتش» وواصل رساء قواعده «قولد مان» والمنهج النفسى كما طرقة «شارل مورون».

ونحن ازاء كل هذه الاختلافات النظرية والابستمولوجية بين هذه المدارس النقدية حاولنا أن نكون أوفياء أولا وبالذات إلى طبيعة تصورنا للأدباب. فأستخدمنا أساسا أكثر المناهج تطورا فى نظرنأ أى تلك التى تعطى الأولوية للنص الأدبى لأنه لا شك فى أهمية أكتشاف بنية الأثر الأدبى الداخلية ولا شك كذلك فى أنه لا سبيل إلى تحديد دلالة الأثر الأدبى بغير البدء بهذه البنية الداخلية. ولذلك أعتمدنا فى تفكيكنا للخطاب الروائى على نتائج المدرسة الهيكلية. فاستفدنا كثيرا من جينات خصوصا ومن «تودوروف» و «لوجون» و «بارت» عموما ولكننا حاولنا رغم هذه الاستفادة أن ننطلق من رؤيتنا الخاصة للنص ومن تحليلنا الخاص فوضعنا الاثرين اللذين حاولنا دراستهما نصب أعيننا متحطمين مخاطر المزالق والاطياء. ففى مجال دراسة النص من الداخل ليس هناك طريقة مثلى أو نموذج إذا طبقه الناقد على النص تكشفت له آليا بنيته. وحاولنا أيضا أن نكون جدليين بالقدر الكافى لأننا مقتنعون أن هدفنا ليس الوصول إلى التفسير الأخير أو النتيجة النهائية (مدلول نهائى يمثل مطمح البحث وغايته) وإنما هدفنا الأول والأخير الدخول من خلال التحليل أو ما يشبه التحليل فى لعبة الدال فى علاقته بالمدلول وفى اثره النص وتكثير مداليله.

وأختيارنا الاعتماد على الدراسة الداخلية لنص أولا لم يمنعنا من السعى إلى تحديد العلاقات الممكنة بين الاثرين موضوعى البحث والسياق الاجتماعى التى أفرزتها. فبيننا العلاقة بين «الزبلى بركات» وفترة الستينات فى مصر وبين «كتاب

التجليات» وبعض الأوضاع السياسية والاجتماعية التى أعقبت موت عهد الناصر من تغير لطبيعة الاقتصاد المصرى ومن تطبيع للعلاقات مع إسرائيل من دون السقوط فى أية مهاترات سياسية أو أيديولوجية وإنما استندنا فى كل ذلك إلى منطق النص الصريح (وهو ما يبرر التجاءنا إلى الاستشهاد فى كل مسألة نثيرها) وتفادينا قدر الإمكان التأويلات العاطفية الحاملة لأحكام قيمية.

وأختيارنا الاعتماد على النص أولا لم يمنعنا أيضا من الاستفادة من المناهج الاجتماعية فالتجأنا أساسا إلى لوكاتشر. وأحلنا عليه مرات عدة وخاصة فيما يتعلق بتصويراته الفنية والسياسية والأيدولوجية التى أحتواها بحثه عن «الرواية التاريخية» الذى يطل فى نظرنا من أجود ما كتب فى توضيح الخطوط العامة لهذا النمط الروائى.

ولقد شعرنا فى كل ذلك بمتعة المفارقة التى مكننا منها البحث وأملنا أن تكون هذه المفارقة قد أسفرت عن مشاركة أو ما يشبه المشاركة فى أثراء عالم جمال الغيطانى الروائى.

مقدمة المصطلح وخطة البحث

سيدور بحثنا حول مفاهيم أصيلة هي دعامة كل عملنا أما المفهوم الأول فهو مفهوم «الجدلية» فماذا تعنى هذه الكلمة وماذا نقصد نحن بأستعمالها.

الجدلية

«الجدلية كلمة Dialectique منحدره من اللغة اليونانية. فهي فى هذه اللغة دىاليجين Dialekein ومعناها ليس بسيطاً. أما مدلولها الأكثر رواجاً فهو الكلام "Legein" والصدر «ديا» "Dia" يعنى العلاقة أو التبادل والجدلية هي تبادل الكلام والخطاب أو المناقشة والحوار من حيث هما شكل من أشكال المعرفة. والكلمة بهذا المعنى تقنية الحوار أو فن المجادلة كما تعارف عليه اليونانيون فى نطاق التجربة السياسية للمدينة اليونانية»^(١) ويمكن أن نحفظ من هذا التعريف بعنصرين اثنين:

- «الجدلية» تضع فى الاعتبار وجود طرفين.

- الجدلية لها علاقة بالمعرفة التى لا تعنى عدن اليونانيين مجرد الخطاب أو العقل، أنها مبدأ أساسى فى تحديد الواقع والفكر^(٢).

ولا شك أن كلمة «جدلية» أصبحت مع الزمن مصطلحاً فلسفياً فى غاية التشعب والتعقيد، لها فى كل مدرسة فلسفية معنى خاص وتعريف مختلف ان قليلاً أو كثيراً. ولتجنب الخوض فى متاهات مصطلح جدلية بمفاهيمها المختلفة والمتطورة من سقراط وأفلاطون إلى ديكارت وكانط وهيغل وماركس فإننا نحفظ من الدراسة التى تقدمها موسوعة «أونيفر ساليس»^(٣) بالعنصرين التاليين:

- الاختلاف والتناقض وهما أصل كل شىء ومنطلق كل حياة.

- ما يسفر عنه هذا التناقض من نتائج تغير وجه الطرفين المتقابلين إما بابتلاع طرف لطرف آخر أن بتناغم الطرفين وبانصهارهما فى وحدة ينشئ عنها شىء ثالث مختلف والنتيجتان متصلان شديد الاتصال بضرورة تطور المعرفة.

(1) Encyclopédia Universalis Paris 1986 Gorpus 6 "dialecteque" P 78.

(٢) المرجع السابق الصفحة نفسها.

(٣) المرجع السابق: ص 78-82.

وإذا كان معنى الجدلية يتطلب عموماً وجود طرفين فإن طرفيه في دراستنا هذه سيكونان الماضى والحاضر من حيث هما زمان متناقضان يعنى الأول الانقطاع ويعنى الثانى التواصل فماذا يعنى الماضى والحاضر فى بحثنا هذا.

الحاضر

إن أى أثر أدبى ينطلق أساساً من الحاضر أى من زمن الكاتب المعيش. والحاضر هنا ليس بالنسبة إلينا مسألة ميتافيزيقية أو فلسفية (هذه الذرة من الزمن التى يصعب أدراكها أو تقسيمها وهى الحد الرفيع والمثالى بين اللحظة التى كانت واللحظة التى تكون) إن الحاضر هو مسألة تتصل فى بحثنا بما يطلق عليه النقاد «زمن الكتابة». «و زمن الكتابة» ليس معطى بسيطاً كما يتبادر إلى بعض الأذهان فكثير من الكتب لا يمكن فصلها عن الزمن الذى كتبت فيه: فهل يمكن أن نفصل كتاب الأحمر والأسود لستندال عن فترة ما بعد نابليون، وهل يمكن أن نفصل كتاب «الدكتور فاوست» (لطوماس مان) عن فترة صعود النازية فى ألمانيا والحرب الكونية الثانية^(١) إن زمن الكتابة هو الجسد للحاضر أنه لحظة فى غاية الأهمية لأنه يختزل بالضرورة القضايا الساخنة المتفاعلة الحية المؤثرة فى وجدان الكاتب وفكره. «ثم إن التقنية الروائية هى نفسها لا يمكن أن نفصلها فعلياً عن زمن الكتابة، لأن الروائى سواء رفض أساليب عصره الفنية أو تبناها فإنه حتماً خاضع لها منفعل بها»^(٢). وقد تكون «لحظة الكتابة» هذه لا يحيل عليها الكاتب صراحة لأنه يخفى وراء سارد لا يعيش إلا زمن الحكاية. أنه الإله المتخفى الذى يصنع القصة ولا دور له غير ذلك. ويمكن أن تكون أيضاً جزء من عالم النص إذ يساير السرد خطاب محايت يسفر عن وجه الكاتب وهو يتحدث عن نفسه وعن كتابته ويحدد بدقة زمن هذه الكتابة ومشكلاتها ونجد النمط الأول فى «الزنى بركات» والنمط الثانى فى «كتاب التجليات».

وإذا كان الحاضر يتلخص فى «زمن الكتابة» فماذا يمكن أن يكون الماضى.

(1) Bourneuf et R. Ouellet: "L univers Du Roman" Presses Universitaires De France; Paris, P 142.

(٢) المرجع السابق الصفحة نفسها.

الماضى

إن الماضى هو خلفية الحاضر أو «تاريخ الحاضر» أنه الزمن الذى يحاوره زمن الكتابة باعتباره يقع خارج دائرة الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والفنية الحية الفاعلة فى الإنسان والمجتمع والفن. وذلك يعنى أساسا الانقطاع لأن الماضى يشير إلى تلك التصورات والعادات والتقاليد بالتركيبات الاجتماعية والذهابية والجمالية التى توقفت فى مسار الزمن اللانهائى. ولكنه يعنى كذلك بعض التواصل إذ أن الحاضر ليس فى الحقيقة إلا تطورا لهذه العناصر الفكرية والاجتماعية الزائلة أو المتغيرة أنه نتيجة لتلك الأحداث والتصورات التى تؤلف فى نقطة ما من سلسلتها الإنسان الحاضر والبنىات الاجتماعية والسلوكية والفنية الحاضرة.

وانطلاقا من كل هذه التعريفات فإننا سوف نرى العلاقة التى يبينها الفيطانى من خلال «الزنى بركات» و «كتاب التجليات» بسفره الأول والثانى بين زمنه المعيش بكل معضلاته وقضاياها الجمالية والسياسية وهذا الزمن الزائل المتغير. وسوف نرى كذلك ما تسفر عنه هذه العلاقة من تصادم الطرفين وهيمنة طرف على آخر حيناً ومن تناغم العنصرين وتوافقهما واتحادهما حيناً آخر. وهو أمر سنلتجىء فيه إلى رؤية نوعين من الجدلية:

- جدلية أولى قوامها علاقة تناص بين لغة الحاضر ومنطلقاته الفكرية (فترة الستينات من هذا القرن فى مصر) ولغة الماضى وتصوراته الذهنية كما اتضحت فى كتاب «بدائع الزهور فى وقائع الدهور» للمؤرخ ابن اياس.

- جدلية ثانية قوامها حياة الكاتب نفسه وهو يحاور من خلال معضلات حاضره كل الماضى القريب والبعيد، الذى أختفى وانقطع عن الحركة بدء بحياة أبيه الذى توفى وعهد عبد الناصر الذى «أغتيل» بعد موته ووصولاً إلى الماضى البعيد والمتمثل فى موت الحسين وصراع كربلاء.

فاتحة الفصل الأول

«عاشت المؤرخين لا بهدف المعرفة أو البحث عن
مادة علمية كالأحداث التاريخية أو النظم
الاقتصادية بل كنت أبحث عن المناخ وعن اللغة
وعن طرائف القص:»

جمال الغيطاني

(«فصول» جانفي / مارس 1982 ص 212- 213)

الفصل الأول:

الماضى والحاضر فى «الزنى بركات»
أوجدلية الكتابة التاريخية والكتابة الروائية

(١١) الماضى ومعارضة «بدائع الزهور»

إن جدلية الماضى والحاضر فى «الزنى بركات»^(١) ليست مسألة ترتبط بعلائق فكرية أو أيديولوجية بين زمن الحاضر باعتباره زمن الكتابة والماضى من حيث هو الزمن الذى يرحل إليه الروائى بل أنها مسألة تطمح من خلال المحاوراة التى تقيمها بين عنصرين إلى خلق لغة هى مزيج من لغة الحاضر بتقنياته وأنماط كتابته ولغة عصر سالف بعاداته اللغوية والفكرية. وهذه اللغة المزيج التى يتشد الغيطانى ابداعها لا تنطلق من الماضى باعتباره واقعا خارج اللغة بل تنطلق من الماضى وقد تجسد فى كيان لغوى يحمل سماته لأن جمال الغيطانى لا يهدف من خلال كتابته التاريخية إلى مبدأ «الواقع الذى يصيح المرجع الأسمى فى الكتابة التاريخية حيث لا تهم وظيفة أية جزئية ما دامت تنقل «ذلك الذى وقع فعلا فيصبح القول التاريخى الملموس المبرر الوحيد للكلام ويمس القول حبيس سلطة التاريخ الموضوعى وهو يبحث عن تشخيص الواقع فى زمن تطورت فيه التقنيات والمؤسسات التى تهدف إلى نفس الغاية كالتصوير الشمسى (الشاهد على ذلك الذى كان هنا) والنقل الصحفى ومعارض الأشياء القديمة»^(٢).

ليست غاية جمال الغيطانى الإنطلاق من الواقع التاريخى بل غايته الأنطلاق من الأدب ذاته لأن للأدب حياته الخاصة ومنطقه الخاص ووجوده المستقل فغرضه الأساسى ليس محاكاة الواقع التاريخى أو عرضه بل «محاكاة الأدب نفسه متحققا فى نص آخر. فالشئ المحاكى ليس هو الطبيعة الخارجية بل هو شئ لغوى مصنع من قبل ومتاح للنقاش»^(٣) وعبر هذه المحاكاة يمكن أن ننقل صورا من التواصل المجتمعى الى عرقه الماضى «لأن التواصل المجتمعى بوصفه عاملا شرطيا لا يظهر كأوضح وأكمل ما يكون إلا فى اللغة»^(٤) فمن القيمة النموذجية للغة ومن خاصياتها التمثيلية نستمد البراهين الكافية لوضعها فى الصدارة فى دراسة الواقع «ففى

(١) جمال الغيطانى «الزنى بركات» دار المستقبل العربى الطبعة الثالثة 1985 القاهرة (281 صفحة من

الحجم المتوسط).

(2) Roland Barthes; "L' Effet De reel" Communecations 11, Paris Seuil 1968; PP: 87- 88.

(٣) سيزا قاسم «المفاوكة فى القص العربى المعاصر». فصول جانفى / مارس 1982، ص 144.

(٤) ميخائيل باختين «الماركسية وفلسفة اللغة» ترجمة محمد البكرى ومبنى العيد، دار ترويق للنشر،

الدار البيضاء، 1986، ص: 23.

الكلمة بالضبط تتجلى الأشكال القاعدية والاشكال الأيديولوجية العامة على أحسن وجه»^(٥).

فنحن أمام محاكاة تتطلق من الأدب لتعرض إليه وهو ما يطلق عليه النقاد المحدثون مصطلح «التناص» فماذا يعنى هذا المصطلح؟.

استعمل جيرار حينئذ مصطلح «التعالى النصي» Traustex tuabte فى كتابه «Poliupsestes» ويعنى به كل شكل من أشكال التناص أى «كل ما يضع نصاً فى علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى»^(٦). والتعالى النصي أو التناص خمسة أنواع^(٧) ما يهتما منها هو النوع الرابع وهو ما يطلق عليه جينات مصطلح hyperlexuab'e (حرفياً: الارتفاع النصي) ويمكن أن نسميه اصطلاحاً معارضة.

وتتمثل المعارضة حسب هذا الناقد فى «العلاقة التى تربط نصاً «النص الفوقى» hypertexte بنص سابق أو «النص التحتى» hypotexte»^(٨) فالنص الفوقى يزرع فى النص التحتى بدون أن تكون العلاقة التى تربطهما تعليقاً من الأول على الثانى

وما يمكن أن نستخلصه من كل هذا أن المعارضة باعتبارها نوعاً من التناص تقوم على استيعاب نص آخر من أجل محاورته محاكاة وتجاوزاً لأن النص المحاور (يكسر الواو) يهدف من خلال المحاورة إلى خلق نص جديد فيه بعض من التقديم وفيه يعنى ما أمجته المحاورة وابتدعه الاحتكاك.

(٥) المرجع السابق : نفس الصفحة.

(٦) Gerard Genette: "Palun psestes" Paris seuil 1981 7 ص

(٧) يرى جينات أن التناص خمسة أنواع

أ) التداخل النصي 'un ler lex tuabte

ب) النظير النصي 'Paratex luabte

ج) الوصف النصي 'meta lex luafite

د) الجامع النصي 'arcpitex tuabte

المرجع السابق ص ٧ - ١٤

(٨) المرجع السابق ص ١١

وهو ما ينطبق فى نظرننا على رواية «الزنى بركات من موسى» وعلى هذا الالتقاء الذى ينشده جمال الفطانى بين «بدائع الزهور فى وقائع الدهور» لمحمد ابن أياس الخنقى^(١) بلفتها ويكل ما تحمله من أبعاد مجتمعية وأيدىولوجية وبين رواية «الزنى بركات» وهى تحاور نص البدائع من أجل استلهاام الماضى لغة وفكرا ومن أجل تواصل ممكن بين الزمن الذى مضى والذى ظل حيا عبر لفته التى تجسدها «البدائع» وبين الحاضر الذى يخفى فى داخله رغم أحداثه بعضا من الحقب السالفة.

فكيف سنجد إذن نص «بدائع الزهور» وهو رمز من رموز الماضى فى رواية «الزنى بركات»؟. وأى فعل مارسه الرواية باعتبارها لغة الحداثة على «البدائع» وهى تحاورها تقليدا وتصرفا.

١- البناء الروائى والكتابة التاريخية

يقوم مبدأ التناص فى «الزنى بركات» لجمال الفطانى باعتباره سمة من سمات الرواية ووجها من وجوه جدلية الماضى والحاضر على محاولة لاستعادة عصر بأكمله من خلال معارضة شكلية لأسلوب كتابة الخطط الذى ازدهر فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر ميلاديا أى فى عصر الماليك بمصر بعد أن أبدعه عبد الرحمن بن عبد الحكم (٧٩٨م - ٨٧١م) «فكان أول مؤرخ مصرى كتب الخطط فى كتابه» فتوح مصر والمغرب بشكل أدبى جديد يجمع بين التاريخ والأسطورة والخيال وسير المشاهير ووصف فيه خطط الفسطاط والجيزة والأسكندرية وسواها من المدن المصرية والمغربية. وقد استفاد المؤرخون الذين جاؤوا بعد بن عبد الحكم من أسلوبه وشكله الأدبى الجديد وتاريخه للمدن الذى كان يستهله بالوصف الجغرافى لطبيعة المدينة ثم يستغرق الكتاب كله فى كتابة سير المشاهير، أهل تلك المدينة وسرد الوقائع والأساطير المتعلقة بها من خلال القصص والشعار والأخبار والسير والذكريات الأدبية والمفاهيم الدينية^(٢) وقد تقدم فن كتابة الخطط على يدى أشهر كتابه فى

(١) سوف يأتى تقديم كتاب «بدائع الزهور فى وقائع الدهور» ومؤلفه فى الفصل القادم.

(٢) أحمد محمد عطية «محاولات على طريق تأسيس الرواية العربية» أهداع جانفى 1985 ص 142.

أواخر العصر المملوكي وفي فترة انهيار حكم المماليك وسيطرة العثمانيين على مصر: محمد بن إياس^(١) وتعدّ خطه محصلة كاملة لإنتاج عصر المماليك في القرنين التاسع والعاشر هجريًا (الخامس عشر والسادس عشر ميلاديًا...) إذ دون فيه التاريخ والحوادث اليومية في شكل يوميات مقسمة حسب السنوات وهي تؤكد خاصة على السنوات التي سبقت هزيمة المماليك على يدى العثمانيين فلقد عاش ابن إياس الحدث بنفسه وصوره في كثير من الأطناب.

ولنص البدائع شكلًا ومضمونًا حضور مكثف في رواية الزينى، فنحن لا نكاد نفارق روح ابن إياس إلا في ما تفرضه الكتابة الروائية من خصوصية. وفي غير ذلك يظل الفبطاني وقيًا لهذا النوع من الكتابة: كتابة الخطط كما جاءت في «بدائع الزهور». وينقسم «الزينى بركات» من حيث أنه ينحو منحى الكتابة التاريخية ويقلدها ويقيم معها حوار إلى نصّين تاريخيين يلتقيان ولكن ينفصلان في ذات اللحظة. ويتكفل راويان مختلفان كل على حدة بكتابة نص من هذين النصين. فأحدهما راو أجنبي هو مؤرخ بندقي متخيل عاش أحداث العصر وعامشها، والثانى راو غير مشارك متخف وراء الأحداث. ورواية «فياسكونتى جانتى» الرحالة الى زار القاهرة عدة مرات بين ٩١٤ هـ و ٩٢٣ هـ تجمعها المختطفات الخمسة التي تؤلف جملة قوله التاريخي وهو يروى الأحداث بضمير الغائب فتجمعها السرداقات السبعة التي تمثل حصيلة ما قدمه من وصف تاريخي لأحداث العصر المهولة التي عرفتها القاهرة خاصة مصر والشام عامة قبيل سقوط الإمبراطورية المملوكية واستيلاء العثمانيين على ممتلكاتها.

(١) أبو الزينات محمد بن أحمد زين (شهاب) الدين الخنفي المعروف بابن إياس، ولد في السادس من ربيع الثانى سنة ٨٥٧ هـ الموافق للتاسع من جوان ١٤٤٨ م وتوفى حوالى سنة ٩٣٠ هـ الموافق لـ ١٥٢٤ م. مؤرخ فترة تدهور حكم المماليك وسقوط دولتهم والفترة الأولى لسيطرة العثمانيين بعد انتصارهم على المماليك في سنة ٩٢٣/٩١٧. اعتبر ابن إياس منذ القرن التاسع عشر مصدرا أصليا لمعرفة أحداث هذه الحقبة. وقد ظهر كتابه «بدائع الزهور في وقائع الدهور» في طبعات مختلفة...

وما يمدنا به هذا المصدر هو شيء في غاية الأهمية إذ أنه يلقى الأضواء على تاريخ العهد الجركسى بأكمله. والكتاب يتضمن في مرحلته الأخيرة عرضا دقيقا لأحوال القاهرة من داخل البلاط المملوكى. وأخبارا متفرقة عن الكوراث الطبيعية وتطور الأسعار وحركة الأسواق في مصر. وكل ذلك من خلال مشاهدات شخصية. وأخيرا يعتبر الكتاب هاما أيضا لأنه يستعمل في بعض أجزائه لغة عامية قاهرية وهو أمر قد يستفيد منه دارسو اللهجات العامية العربية Encyclopédie De l' Islam (Nouvelle édition) Paris 1975, PP: 535- 836.

المقتطفات

تحدد الرواية منذ مطلعها شكلها العام الذى سوف تخضع له فنحن منذ البداية فى رحاب التاريخ أو الحقيقة التاريخية بتعبير آخر. فيحدد تصدير المقتطف «أ» هنا السمات الأصلية للبناء «رجب ٩٢٢ هـ أغسطس إلى سبتمبر ١٥١٧ م مقتطف «أ» من مشاهدات الرحالة البندقي المتخيل فياسكونتى جانتى الذى زار القاهرة أكثر من مرة فى القرن السادس عشر الميلادى أثناء طوافه بالعالم تسجل هذه المشاهدات أحوال القاهرة خلال شهر أغسطس ١٥١٧ م الموافق رجب ٩٢٢ هـ»^(١).

نحن أمام وقائع تاريخية محددة هجرية وميلادية وأمام حدث هو أخطر الحوادث التى عرفتتها مصر فى القرن العاشر الهجرى وهو دخول سليم الأول إلى القاهرة (رجب ٩٢٢ هـ) ويأتى تعيين الرواى المؤرخ الإيطالى إيهاء بطبيعة السود هو سرد تاريخى تسجيلى. فالمؤرخ الاجنبى يتدخل فى لحظات معينة. من تاريخ مصر و «الزنى بركات ابن موسى» معا.

فالتاريخ يسجل من خلال شخصية وهمية من الماضى عايشة الحدث. والرواى الإيطالى أجنبى ولكنه عارف بلغة البلاد حتى بلهجاتها «وجه القاهرة غريب عنى»، ليس ما عرفته فى رحلاتى السابقة.. أعرف لغة البلاد ولهجاتها»^(٢) فهو إذن مؤرخ يحتك بالناس ويسرد الأحداث من متطوّل المراقب وهذا ما يبرز ملاحظاته حول أحوال البلاد وشخصياتها ومعرفته بوقائع الأمور فيها بل يبرز استعمالاته المحلية للغة العربية، بل إننا فى بعض الأحيان أمام لغة مصرى خالص المصرية، ونحن يقول المقتطف «أ» «فيا فرحة ما تمت»^(٣) ويرد «كما يقول عامة مصر»^(٤) فإننا أمام محاولة لاقتناعنا بأننا أمام رجل غريب، لكن الفصل ينتهى بهذه العبارة «لم أسمع ديكاً واحداً يصيح» فيتفجر فى أذهاننا ما تحتويه الذاكرة الشعبية من ربط الشعب المصرى بين عجز الديكة عن الصياح وبين العجز الجنسي وفقدان القدرة على الفاعلية»^(٥).

(١) «الزنى بركات» - تصدير المقتطف أ (صفحة بدون رقم).

(٢) «الزنى بركات» ص ٧.

(٣) «الزنى بركات» ، ص ١١.

(٤) «الزنى بركات» ، نفس الصفحة.

(٥) محمد بدوى، مغامرة الشكل عند رواى السبعينات، مدخل لاجتماعية الشكل الروائى فصول جانفى/ مارس ١٩٨٢ ص ١٤١.

والحقيقة أن المقتطف «أ» هذا الذى يضع الرواية فى سياقها التاريخى لا يمثل الرحلة الأولى للرحالة لأن الرواية تبدأ بنهايتها إذ أن هذا المقتطف «أ» يمثل زيارة الرحالة قبل الأخيرة، وهو الوحيد من ضمن المقتطفات الخمسة الذى يكسر الخط الكرونولوجى الذى تتبعه المقتطفات فى ظهورها فى نص الرواية. فهو مثل الزيارة الرابعة من حيث الترتيب التاريخى والأول من حيث ترتيب النص للمقتطفات الخمسة التى تمثل جملة قول المؤرخ.

ولنر الآن هذه المقتطفات فى ترتيبها الكرونولوجى:

- ١- «مقتطف» «ب» رجب ٩١٤ هـ (ص ١٣٧).
- ٢- «مقتطف» «ج» ذو القعدة ٩٢٠ (ص ١٩٥).
- ٣- «مقتطف من مذكرات الرحالة ١٥١٧م - ٩٢٢ هـ» (ص ٢١٧).
- ٤- «مقتطف» أ «رجب ٩٢٢ هـ الموافق لآغسطس إلى سبتمبر ١٥١٧ م» (التصدير، بدو رقم).
- ٥- «مقتطف أخير من مذكرات الرحالة الهندقى فياسكونتى جانتسى ٩٢٣ هـ» (ص ٢٧٨).

وإن كانت هذه المقتطفات تمثل وحدات سردية مستقلة عن السرداقات (التي تجعل المقتطف الأول، المقتطف «أ» الذى تبدأ به الرواية والرابع من حيث الترتيب التاريخى ثم المقتطف الأخير يقعان خارج السرداقات^(١)) أما الثلاثة المتبقية فتقع كلها داخل السرداقات فتكون بذلك فصولاً مستقلة فى قلب السرداقات. وهو تركيب تبرره على الأرجح محاولة الغيطانى وضع المقتطف «أ» والمقتطف الأخير فى شكل إطار يشد النص بأكمله فتبدأ الرواية لذلك بنغمة التاريخ فى شكله التقليدى وتنتهى بنفس النغمة. ويمكن رسم هذه المقتطفات فى موقعها من النص ومن السرداقات مرقمة حسب الترتيب الكرونولوجى ومرتبة بحسب ظهورها فى النص فى هذا الشكل:

(١) ينص الغيطانى بالنسبة للمقتطف الأخير على أنه خارج السرداقات «خارج السرداقات مقتطف أخير من مذكرات الرحالة الهندقى فياسكونتى جانتسى ٩٢٣ هـ» (الزنى بركات ص ٢٧٩) ولا يفعل ذلك مع المقتطف «أ» ربما لأن هذا المقتطف يسبق السرداق الأول.

$$٤م + (١م) + (٢م + ٣م) + ٥م \quad \text{س.٣} \quad \text{س.٤}$$

ويقع المقتطف ١ من كلام الرحالة سنة ٩١٤ هـ وهو أول مشاهداته وهو يزور القاهرة لأول مرة، يظهر «جانتى» مع وقائع تعذيب على بن أبى الجود المحتسب السابق سلف الزينى بركات الذى اعتقل ايان صعود الزينى إلى منصب الحسبة وحكم عليه بعد ذلك بالإعدام ثم يعاود الظهور سنة ٩٢٠ هـ (المقتطف رقم ٢) ليصور بعض عادات القاهرة المملوكية وليرسم لنا صورة للزينى بركات فى أوج سطوته وقوته ثم يختفى الرحالة ليظهر فى المقتطف رقم ٣ ليصور لنا خروج السلطان إلى الشام لملاقاة جيوش العثمانيين الغازية وحين يعود للمرة الأخيرة (مقتطف رقم ٥) تكون القاهرة قد غزاها سليم الأول وأعمل السيف فى رقاب أهلها فيصف لنا بشاعة التقتيل الذى مارسه الجنود العثمانيين على الأهالى.

ومن البديهي أن اختيار جمال الفيطنى لرحالة أجنبى مستقل لتأطير روايته تاريخيا قد فرض على الرواية استراتيجية معينة وهى استراتيجية القفز من سنة إلى أخرى باسقاط السنوات التى لا تمثل أهمية كبرى فى تاريخ المحتسب والرواية. فطبيعة الرواية باعتباره دائم التنقل والترحال تمنع مشاهداته من أن تكون رسدا يوميا متتابعا لأحوال مصر فى الفترة التى يقطعها مسار الرواية وهى فترة تمتد إذا نظرنا إلى التدوين التاريخى الذى تقوم به المقتطفات والسردقات معا بين سنتى ٩١٢ هـ و ٩٢٣ هـ وإلغا ستكون رسدا متقطعا لأهم الأحداث. وإذا أخذنا من «فيلدنث» صاحب كتاب «طوم جونس» تشبيها يبدو لنا لائقا بهذا المقام.

قلنا ان الرحالة «جانتى» ومن ورائه جمال الفيطنى يؤسسان بخلاف ابن اياس (رغم المحافظة على التوحدات الوسطى والكبرى لتقسيم المؤرخ المصرى: شهور وسنوات) نظاما لا يبهل بمعرفته وحنكته لرسم لوحة دقيقة للفترات الخطيرة من التاريخ، متناسين فترات العقم والسكون فيكونان حسب فيلدنث اذن «كقابضى اليانصيب الانجليز الذين لا يعلنون إلا عن الأرقام الراجعة» (٢) فى حين يكون ابن

(١) استبدلنا الحروف العديدة بأرقام نظراً لأن بعض المقتطفات لا تحترى على إشارة عديدة وتسهلنا للتحليل ووضعنا المقتطفات التى تقع داخل السردقات بين قوسين وتوقها رقم السرداق الذى يحترىها والمقتطفين اللذين يقمان خارج السردقات بلا قوسين.

(٢) ذكر التشبيه جبرار جينات

أياس في يومياته التي لا تخلو أبدا من حدث والتي لا تفوتها شاردة ولا واردة ولا تهمل أية حادثة أو أي خبر مهما كانت تفاهتها (حسب فيلنق دائما) «كالعربات العمومية التي تقوم دائما بنفس الرحلة ذهابا وإيابا مهما كان عدد المسافرين على متنها»^(١).

السراقات

تتوازن المقتطفات مع نص آخر وهو السراقات من حيث أن هذه الأخيرة هي أيضا تستخدم أسلوب التاريخ ولكنها تختلف عنها جوهريا فنحن مع السراقات أمام نوع من التدوين التاريخي هو تسجيل للأحداث من الداخل كما يوحي بذلك معنى السراق نفسه^(٢) فالسراق يحتوى عالم الداخل يشتمل على الشيء وهو كذلك النار التي تلف البشر بكل ما يعنيه ذلك من دلالات سوف نرسلها في مكان آخر.

وتمثل السراقات وحدات صفى ضمن الوحدتين الكبرى والوسطى فتقترب بذلك من نص ابن أياس وهي تعاضد من ناحية البناء الشكلي التاريخي مشاهدات الرحالة اليندقي مما يجعل السراقات في ظاهرها عبارة عن مشاهدات دونتها عين خبيرة حاذقة متابعة للأحداث متابعة يومية حريصة على تسجيل كل شيء من الداخل (داخل القاهرة الشعبية وداخل نفوس أبطال الرواية) بل قد تقسم اليوم الواحد إلى أقسام مختلفة.

والسراقات سبعة وتقع كلها بين سنتي ٩١٢ هـ و ٩٢٢ هـ. يتوقف السراق الأول عند يوم يعينه (عاشر شوال) ٩١٢ هـ، فيلجأ إلى تقسيمه إلى أول وآخر ويأخذ من النص حيزا كبيرا نسبيا (٥٣ صفحة) ويتوسع السراق الثاني في تقسيم اليوم الواحد إلى أكثر من قسمين: يتوقف عند السابع من ذي الحجة ٩١٢ هـ

(١) المرجع السابق، نفس الصفحة.

(٢) السراق من أحاط بالبناء والجمع سرادات وفي التنزيل أحاط بهم سرادقها في صفة النار قال الزجاج صار عليهم سرادق من العذاب والسراق كل ما أحاط بشيء نحو الشقة في المضرب أو الحائط المشتمل على الشيء وقد ورد في الحديث ذكر السراق في غير موضع وهو كل ما أحاط بشيء من حائط أو مضرب أو خباء وقال بعض أهل التفسير في قوله تعالى وظل من يصومهم هو من سرادق أهل النار وبنت مسردق وهو أن يكون أعلاه وأسفله مشدودا كله والسراق الساطع وهو أيضا الدخان الشاخص المحيط بالشيء (لسان العرب المجلد العاشر بيروت ١٩٥٦ مادة سرادق ص ١٥٧-١٥٨).

(صباح الثلاثاء - مساء الثلاثاء - ليلة الثلاثاء) ثم ينتقل إلى عاشر ذى الحجة من نفس السنة وحيزه النص ٤٢ صفحة. أما السراشق الثالث فيعود إلى أول أحداث السراشق الأول أى اعتقال على بن أبى الجود وينتهى مع قتله أى أنه يغطى المسافة الفاصلة بين أول الرواية وسنة ٩١٤ هـ وهو لا يعين أى تاريخ عدا واقعة إعدام على بن أبى الجود.

ويقفز السراشق الرابع إلى سنة ٩٢٢ هـ فيعود لتحديد التواريخ بدقة وذلك لأهمية الفترة التى يجتازها النص والزنى بركات معا عن طريق الوثائق المدرجة ضمن السراشق. وكذلك الأمر بالنسبة إلى السراشق الخامس أما السراشق السادس والسابع فيدوران حول الحدث الأصلى للرواية أى الهزيمة التى منى بها الجيش المملوكى.

وتبين من خلال هذا العرض أن السرد يسلك سرعة متقلبة فمن ٩٥ صفحة لأربعة أيام إلى لا شىء بالنسبة لمدة ستة أعوام وهى القفزة الواقعة بين سنة ٩١٤ هـ و ٩٢٢ هـ ويلاحظ أيضا أن السراشقات لا تهتم بنفس القدر بتعيين تاريخ الأحداث وذلك لأسباب مختلفة:

- لأنها تركت للمقتطفات مشقة سد الفراغ فى حالة حصوله.
- لأن تعيين التاريخ ليس دائما ضروريا فعدم تحديد السراشق الثالث لذلك يعود إلى طغيان وقائع تعذيب على بن أبى الجود وهى من الناحية الكرونولوجية أحداث تعود إلى سنة ٩١٢ هـ كما ذكرنا ثم انه ليس لها تأثير فى أحداث الرواية بقدر ما هى تعبير عن واقع سياسى سوف نحلله فى مكان آخر من هذا البحث. أما السراشقان السادس والسابع فيكتفيان بتعيين يوم الهزيمة فقط وذلك لأنهما يركزان على تأثير المعركة قبل وقوعها وبعدها فى الشخصيات من الناحية النفسية خاصة.

ولقد تبين لنا أيضا من التحليل أن هناك فى مستوى السراشقات قفزة من أول ظهور الزنى تقريبا ٩١٤ هـ إلى دخول العثمانيين إلى القاهرة سنة ٩٢٢ هـ وهذه القفزة تهررها عدة أشياء.

- التأكيد على الطابع الحارق للمعادة لظهور الزنى بحيث يستخدم الشرخ التاريخى الموجود فى مستوى الزمن فى التأكيد على هذا الطابع الغريب لارتقاء الزنى إلى سلم الرئاسة مع ما يمكن أن يخفيه ذلك من دلالة سياسية رمزية.
- يبدو نص السراشقات ملتصقا بالمقتطفات وبروح المؤرخ الذى لا يهمله استقرار

الوضع بقدر ما تهمة الحلقات الكبرى من التاريخ (صعود دول أو شخصيات كبرى وسقوطهما) وهذا ما يبرر توقف السرد عند يوم واحد سنة ٩١٢ هـ ثم توقفه حول الأحداث التي ارتبطت بيوم الهزيمة (٢٥ رجب ٩٢٢ هـ) فنحن أمام بروز ظاهرة فى التاريخ غريبة (الزنى بركات) وبداية أقولها.

وهكذا تتفق المقتطفات والسردايات (من حيث أنها تأريخ لفترة معينة) فى الاهتمام بالأحداث البارزة فتضيق الفصول أو تتسع بحسب ما تستدعيه الفترة من اهتمام وعناية فهى أذن تكتفى ببعض الحلقات من تاريخ ابن اياس فتفجرها.

إلا أن السردايات تختلف عن المقتطفات لأنها لا تكتفى بمجرد التأريخ التسجيلي البحث فتغوص فى عمق العصر المملوكى بشخصياته التاريخية التى استقلها المؤلف مباشرة من «بدائع الزهور» والشخصيات الأخرى التى اختلقها ولتغوص فى عمق المكان الذى تمثل فيه القاهرة وخاصة «كوم الجارح» أحد رموزه.

البارزة ثم لتغوص أيضا فى عمق العصر المملوكى بعاداته وأساليبه الإعلامية فتمزق العملية السردية التى تمثلها السردايات وثائق متنوعة منها الندائات والفتاوى والتقارير وغيرها وهذه الوثائق تمثل حجما داخل السردايات وفى العملية السردية. ولكنها تشارك غالبا فى التطور الدرامى للرواية كما سنرى ذلك فى الفصل المتعلق بالوثيقة التاريخية.

غير أن السردايات تطرح باعتبارها وحدات صغرى ضمن الوحدات الكبرى وهى المقتطفات قصة الذات الإنسانية داخل المجتمع لأن الغيطانى يدخل ضمن النص والسردايات أساسا وحدات (هذا الوحدات الصغرى والوسطى والكبرى) تمثل تقسيما مختلفا وهو تقسيم النص إلى أقسام تحمل أسماء الشخصيات الأربع: الرئيسية وهى سعيد الجيهنى الطالب الأزهرى الشاثر على حكم «الزنى بركات» والشيخ «أبو السعد الجارحى» ساكن كوم الجارح والرمز الروحي للقاهرة المملوكية، وذكريا بن راضى زعيم البصاصين (الجواسيس) وسعيد بن العدوى البصاص الصغير فى ديوان زكريا. وهذا جدول يبرز ظهور هذه الوحدات فى كل سرداق:

السراقات	س ١	س ٢	س ٣	س ٤	س ٥	س ٦	س ٧
شخصيات							
سميد الجهيني	١	٤	٠	١	١	١	١
زكريا بن راضي	١	١	١	١	١	٠	٠
عمرو بن العدوي	٠	٠	١	٠	١	٠	٠
الشيخ أبو السعود	١	٠	١	١	١	٠	٠
ساكن كوم الجمارح							

(١) الأرقام في الجدول تشير إلى عدد المرات التي تظهر فيها أسماء الشخصيات في السراقات أو إلى اعتماد ظهورها.

- وهذه التقسيمات التي يهيم عليها اسمان تشير إلى المدلولات التالية:
- المواجهة بين سعيد الثائر وزكريا زعيم البصاوين فالتكافؤ النسبي في مستوى الظهور يحمل تناقضا في مستوى الموقع الاجتماعي والموقف السياسي فنحن أمام قطبين من أقطاب الذات الدافعة للتاريخ أو المعطلة لحركته.
 - ظهور اسم «عمرو بن العدي» يخلق نوعا من التضارب داخل المصلحة المشتركة (كلاهما طالب في جامعة الأزهر وينتمي إلى الطبقة الشعبية ولكن أحدهما ثائر والاخر متعاون مع زكريا).
 - عدم ظهور اسم الزينى في هذه التقسيم يوحى بغرابة شخصيته ويشير الغموض حولها. فهو لا يظهر باسمه في عنوان فقرة سردية أبدا وإنما لا نرى اسمه إلا في الوثائق السرية لزكريا بن راضى.
 - ظهور اسم كوم الجارح ومن ورائه الشيخ أبو السعود في ظل غياب اسم الزينى يبرز قيمة ساكن هذا الحى لأن الشيخ يظل طوال القصة القدر المعلق فوق رأس الزينى.

ومن خلال ادخال عنصر الذات البشرية يدخل الكاتب بعدا تاريخيا جديدا على النص. إذ يستحيل تقديم التاريخ على أنه وجود موضوعى مجرد ولكنه دائما مرتبط بذات إنسانية معينة. إذ أن التاريخ ليس شيئا مطلقا ولكنه مجموعة الملابس المكانية والزمانية التي تقع لمجموعة من البشر ولذلك الرواى المادة القصصية من خلال الشخصيات أى أن هاتين المادتين تقدمان من خلال مصفاة وعى الشخصيات فهذه الاسماء هى أصوات تحكى التاريخ على طريقته الخاصة وهكذا يتحول نص ابن اياس وتقسيمه للتاريخ عامة وللعصر المملوكى أساسا (حوليات+ يوميات) إلى نص متعدد يتجلى فيه التقسيم التاريخى ملتصقا بالمكان (كوم الجارح) وبالذات البشرية: سعيد، زكريا، عمرو والشيخ أبو السعود.

ب- الوثيقة التاريخية

تتمثل خصوصية «الزنى بركات» من حيث هى رواية تستند إلى التاريخ فى هذا الغوص فى تخيل أحوال المجتمع المصرى فى القرن السادس عشر الميلادى من خلال اتباعها لأسلوب التصوير الوثائقى أو التسجيلى. فتذكر النداءات والمراسيم والرسائل والفتاوى بلغة أقرب إلى لغة العصر المملوكى.

وتمثل هذه الوثائق فى جملةتها حجما هاما فى جسم الرواية بل تحولها فى بعض الأحيان إلى عبارة عن ملف ضخيم يحوى لغة العصر المملوكى وأساليبه الإدارية و «وسائل إعلامه».

النداءات

وتمثل النداءات لكثرتها أهم وثيقة تنصدر الرواية وتشق السراقات وتوقف عمل الرواية لتتحول هى ذاتها إلى راوية مستقل يتكفل بسرد الأحداث وتطوير الحركة الدرامية. والنداءات جانب هام من جوانب المعارضة «الفيطاني» «لابن اياس» فى «بدائع الزهور». ف «المناداة هى الطريقة التى يبلغ بها السلاطين والامراء القوانين والتوجيهات والأوامر إلى الزعية»^(١) وهذه النداءات تأتى فى نص ابن اياس مقتضبة يتكلف المؤرخ بنقل مضمونها فى أسلوب غير مباشر وترتبط عادة باسم المحتسب أو الأمير. وقد غصت «بدائع الزهور» بها إذ كانت وسيلة لإبلاغ الناس سياسة الدولة الاقتصادية ولكنها كانت تحمل فى بعض الأحيان مواقف رسمية مختلفة من قضايا اجتماعية.

فمن هذه النداءات نذكر على سبيل المثال هذا النداء الذى يرسم بعض المتغيرات المتعلقة بسياسة الدولة الاقتصادية، يقول ابن اياس «نزل الزنى بركات بن موسى ناظر الحسية الشريفة من القلعة وقدامه مشاعلية ينادون فى مصر والقاهرة حسبما رسم به المقام الشريف بإبطال المشاهرة والمجامعة وإبطال المكوس قاطبة التى كانت مقررة على السوق وعلى أصحاب البضائع»^(٢).

وفىما يتعلق بتعيين الاسعار يقول ابن اياس «ثم ان السلطان رسم للزنى بركات بن موسى بأن ينادى فى القاهرة بتسعير البضائع بأن البطة بسبعة أنصاف واللحم الضانى بتسعة نقره الرطل واللحم البقرى بستة نقره الرطل وسعر الاجبان والسيرج والزيت وغير ذلك من البضائع وأن النصف الفضة لا يصرف بأكثر من اثنى عشر درهما وأن الفلوس العتق والجدد بالميزان وكل رطل بتصفين»^(٣).

(١) سيزا قاسم: الفارقة فى النص العربى، فصل ١٤٦ ص ١٤٦.

(٢) محمد بن اياس الحنفى «بدائع الزهور فى وقائع الدهور» تحقيق محمد مصطفى الطبعة الثانية القاهرة ١٩٦٠ الجزء الرابع ص ٣٠٥.

(٣) المرجع السابق: ص ٣٢٩.

ويتضح من «بدائع الزهور» أن النداءات تتحول في بعض فترات الاضطراب إلى بيانات رسمية ذات أهمية حاسمة فهي الصلة القائمة بين السلطة والناس، تحسم من خلالها المواقف الخطيرة وتدعى الجماهير بموجيها إلى الخضوع إلى السلطة الجديدة، ويدونها يستحيل على أن حاكم جديد السيطرة على الوضع وفرض استتباب الأمن. يقول ابن اياس «ثم ان الوالى والقاضى» «بركات بن موسى» المحتسب نزلا من القلعة ونادوا (كذا) وأن أحدا لا يخلق له دكانا والدعاء للسلطان سليمان بالنصر^(١) ويعلق المؤرخ ابن اياس على هذا النداء لبيان أهميته فيقول «أرتفعت له الأصوات من الناس قاطبة بالدعاء، تكررروا (كذا) هذه المناداة يوم الاحد ويوم الاثنين وكان عدد العثمانيين عادة إذا مات صاحب المدينة نهب المدينة على آخرها»^(٢).

ولكن هذه النداءات هي «الصحيفة» الى تحوى أحوال المجتمع المصرى بمبادئه، بأمراضه وعلمه، وإصلاح الفاسد من السلوك الشعبى وتقويمه يمثل واحدا من الاغراض الأساسية للنداء. يقول ابن اياس «نودى فى القاهرة من قبل السلطان بأن لا يعمل عزاء بطارات ولا نائحة تنوح على ميت ثم فمز على نائحة عملت بطارات فجرسها (وضعها) ابن موسى على حمار والطارات معلقة فى عنقها ووجهها ملطخ بالسواد»^(٣).

وقد كان جمال الغيطانى وفيما لنص «البدائع» فجعل النداء همزة وصل بين السلطة وجماهير الناس واستغلها لبيان سياسة الدولة المملوكية ولثقل بعض صور «حقيقية» من عادات المصريين. فكانت النداءات فى «الزنى بركات» تتراوح بين الاقتضاب والطول بحسب ما يحتاجه الطرف وما يتطلبه من التوسع أو الإشارة السريعة.

ويطول النداء الأول الذى يعلن حبس على بن أبى الجود وتسليمه إلى الزنى الذى عوضه فى منصب الحسبة «يا أهالى مصر/ أمر مولانا السلطان/ الزنى بركات ابن موسى/ بتسليم المجرم بن المجرم/ على بن أبى الجود/ إلى ناظر الحسبة الشريفة/ لتولى أمره/ ويأخذ حقوق الناس منه/ ويذيقه ما أذاق لعباد الله الفقراء/ المساكين الأولياء/ يا أهالى مصر/ يا أهالى مصر/ كل من وقعت عليه مظلمة/ كل

(١) قول هذا النداء بعد دخول العثمانيين إلى القاهرة سنة ١٥١٧ م.

(٢) المرجع السابق، نفس الصفحة.

(٣) المرجع السابق، الجزء الرابع ص ٧٦.

من سلبت منه حاجة/ كل من راح ماله بالباطل/ بسبب على بن أبى الجود/ عليه التوجه إلى باب/ الزينى بركات بن موسى/ ناظر حسبة القاهرة والوجه القبلى/ ليرد عليه حقه وماله/ يا أهالى مصر/ يا أهالى مصر»^(١).

وقد يقصد النداء أحيانا حين لا يستدعى الموقف أكثر من كلمات قليلة مقتضبة «يا أهالى مصر/ يا ساكنى مصر/ الجهاد/ الجهاد/ الجهاد وما النصر إلا من عند الله»^(٢).

وكما نلاحظ هنا تتابع النداءات أحداث الرواية فتتشنج وتسائر الوقائع بشكل لصيق. فدعوة الناس إلى الجهاد عند دخول العثمانيين إلى مصر لا تحتاج إلى أكثر من دعوة تتلخص فى كلمة واحدة: «الجهاد». فالزمن الحرج لا يحتاج إلى أكثر من ذلك. كما نلاحظ هنا كيف يختلف الفيطنى مع ابن أياس فى أسلوب إيراد النداء فيعزف عن الأسلوب غير المباشر ويلتجئ إلى عرضها بشكل مباشر فيعزز بذلك الجانب الوثائقي فى الرواية ويفرض على النص بأكمله «إيقاعا هو أقرب إلى إيقاع الطبول»^(٣) وهذا الإيقاع يعززه الدسق المتماثر للنداءات. فعددها سبعة وعشرون نداء دور مقطع سردى يطور الحركة الدرامية للرواية.. تكثر النداءات مع صعود الزينى، فتتحمل مميزات السياسة الإعلامية فى عهده وترسم أهم معالم شخصيته ومواقفه وبرنامجه السياسى:

- التنبيه إلى خطر الماليك.

- مقاومة الاحتكار.

- سن سياسة جديدة للأسعار تراعى مصالح ضعاف الحال وتقوم على نظام جهائى صارم.

وبين النداء التالى أهم النقاط التى يعتمدها هذا البرنامج «يا أهالى مصر/... ما زالت الوحشة والقطيعة مستمرة/ بين الأمير طشتمر والأمير خاير بك/ وكل منهم مترصد للآخر فانتبهوا/ يا أهالى مصر/ العطار صابر ابن الحمزاوى غش فى الميزان/ وباع الحلبة مخلوطة بالتراب الناعم/ غش المقات ودس السقنقور الهندى/ وعنده منه

(١) «الزينى بركات» ص ٧٢ (كتب النداءات فى الرواية على طريقة كتابة الشعر الحر، وفضلنا نحن كتابتها بشكل أفقى ربعا للمساحة).

(٢) «الزنى بركات» ص ٢٥٩ (قبل هذا النداء ليدعوا المصريين للاستعداد لمحاربة العثمانيين الفزاة).

(٣) سيزا قاسم: «المفارقة فى النص العربى» ص ١٤٥.

الكثير حتى يغلو ثمنه/ لأنه الوحيد تاجر السقنقور/ رأى الزينى بركات بن موسى.../ ناظر حسية القاهرة والوجه القبلى/ منفذ تعاليم الشريعة وحافظ حقوق الناس/ وخادم السلطان/ يتغريه مائة دينار/ والحوطة على مخزونه من السقنقور/ وتوزيعه على سائر العطارين/ لينتفع به المخاليق وتسعيه بثلاثة دراهم للواحد/ والده منتقم من كل غشاش لثيهم/ اتعظوا/ يا أهالى مصر/ يا أهالى مصر»^(١).

ولكن هذه النداءات بالإضافة إلى دفع الأحداث تبرز من جهة أخرى أهم سمات شخصية الزينى وعلاقاته بالجمهور. فنحاول من خلال متابعتها لصعوده فى سلم المجد والشهرة خلق حالة من الشعبية حوله وهى شعبية مزيفة مصطنعة فتشير بذلك إلى أهم سمات السلطة فى العصر المملوكى وهى عبادة الشخصية بكل ما تغنيه من مجتاوز وقمع.

«... يعلن عبد العظيم الصريفى/ عن قرب وصول/ الزينى بركات بن موسى/ فعلى أصحاب الدكاكين/ والمفنين/ وأصحاب الرماية والرقاصين/ الخروج لمقابلته... ومن تخلف وقع عليه عقاب شديد»^(٢).

ولعل أهمية وظيفة من وظائف النداء نقل صور من الماضى وقطع مجسدة من حياة الناس. ففيها واقع مصر فى عهد المماليك فتبين بطشهم وجبروتهم «يأمر مولانا السلطان/ بعد أن أطلعه الزينى بركات بن موسى/ متولى حسبة القاهرة والوجه القبلى/ على الأحوال/ ألا يمضى مملوك بعد المغرب فى الطرقات/ وألا يدخل مملوك بسلاحه الحارات/ بعد العشاء»^(٣).

وتبين كذلك بعض عادات المصريين عند المآتم «يأمر الزينى بركات بن موسى/ متولى حسبة القاهرة والوجه القبلى/ بأبطال عادة نعى الموتى بدق الطارات/ ومن ضبطت تدق طارا على ميت/ تشهر بغير معاودة»^(٤).

ولعل الفيطانى يعن كثيرا فى خلق «وهم الماضى» فيذكر عادات النساء وبعض العادات السريعة الرسمية للدولة إلى درجة تتحول فيها هذه «الوثيقة التاريخية» إلى معطل صريح لسيولة السرد ولعلها تفرض على النص أحيانا نسقا بطيша عملا ولكنها تشارك بشكل أساسى فى وضع قطعة حية من غلة الماضى إذ تضج هذه

(١) «الزينى بركات» ص ٨٢-٨٣.

(٢) «الزينى بركات» ص ١٧٨.

(٣) «الزينى بركات» ص ٩٨.

(٤) «الزينى بركات» ص ٩٨-٩٩.

النداءات بلغة ابن ابناس و «بدائعهم» ولعل النداءات الذى أوردنا أعلاه^(١) يثير بشكل واضح إلى هذه اللغة.

ياخذ نص النداء هنا إيقاعا هو إيقاع الطبل فبدأ بالنداء «يا أهالى مصر» ويقطع كل خبر تتضمنه «النشرة» بنفس النداء «يا أهالى مصر» وينتهى النص بنفس الطريقة فيوحى من خيال تركيبته بالطابع الشغوى إذ يتناسق من حيث هندسته مع لحظات السكوت ورد النفس ثم الاستئناف لتقديم فقرة أخرى من فقرات هذه «النشرة الأخبائية» ويمتلىء النداء بلغة هى لغة العصر المملوكى من خلال أسماء الاعلام ولغة العصر التجارية وأنواع الخيل والتلاعب والنقش: «الريدانية» «الأمير طشتمر» «خاير بك» «المغات» «السقنقور» «خلط الحلبة بالتراب الناعم».

ويتخذ النداء من حيث دلالاته السياسية نغمة أخلاقية دينية هى أقرب إلى منطق السلطة فى القرون الوسطى. فيبدأ النص بأن يوصى بالمعروف وينهى عن المنكر ثم يدعوا للسلطان بالصحة والعافية ويمتدح إثر ذلك ناظر الحسبة باعتباره «منفذ تعاليم الشريعة» وينتهى بالتذكير بقوة الله وقدرته على الانتقام وبذلك يضع المعالم الأصلية لطبيعة السلطة فى القرون الوسطى خاصة باعتبارها سلطة دينية دينوية يمتزج فيها الحق الإنسانى بالحق الإلهى ويستمد فيها الامراء والملوك عدالتهم من العدالة الإلهية. وإضافة إلى ذلك تعتمد النداءات عادة على أساليب عتيقة تبحث عن التوازن داخل الجملة وتلتجى إلى السجع مما يجعلها فى بعض الأحيان أقرب إلى شعر التفعيلة:

يا أهالى مصر/ نوصى بالمعروف/ ونهى عن المنكر/ نعبد/ نسجد/ نحمد/
من أذل كل لثيم متجبر/ يا أهالى مصر/ (٢).

التقارير

مع النداءات نجد حشدا هائلا من النصوص ذات الصبغة الوثائقية وتهيمن على هذه النصوص التقارير، وتكثر فى السراشق الأول خاصة. إذ يقوم هذا السراشق على «الملاحظات» و «اللفتات» مما يجعل الفصل الأول من الرواية يتناسب فى تركيبته

(١) أنظر النداء رقم ١ بالصيغة السابقة.

(٢) «الزنى بركات» ص ٥٧.

مع الأهمية الكبرى التي يوليها «بصاص الدولة» للمحتسب الجديد فكان الحركة المضطربة التي عرفها ديوان زكريا بمناسبة ترسيم الزيني قد دخلت نص الرواية فحولته إلى شتات من التقارير السرية ذات الطابع الحاد المقتضب والصارم.

ويقوم أسلوب التقرير في معظم الأحيان على الاكتناز والتركيز فتحذف لذلك حروف العطف وتقتصر الجمل «... يخرج من جيبه لفافة أوراق ما وصله من القلعة، كل ما دار في قاعة الياسرية، بركات بن موسى قبل رخامها، بللها بدمعه، لم يحدث هذا في تاريخ سلطان من السلاطين»^(١). تحذف هنا المقدمات والديباجات ويتخلص الأسلوب كذلك من ثقل السجع الذي لاحظناه في النداء فتقترب التقارير من حيث لغتها وأسلوبها من جفاف الكتابات الإدارية وأسلوبها الصارم. وعادة ما تؤرخ التقارير وتتبع بامضاء صاحبها ثم كثيرا ما تتجاوز مع الرسائل. فتكشف الصبغة السرية للتقرير، والصبغة العلنية للرسالة الروح التآمرية التي يحتويها التقرير المتناقض مع الرسالة. فزكريا يتعاون في الظاهر مع الزيني، ذلك يؤكد في رسائله له، ولكنه يتآمر عليه وهو ما تشبهه التقارير المرفوعة إليه من لدن أعوانه السريين.

على أن ما لاحظناه في هذا المجال هو أن جمال الفيضاني تستهويه لعبة الوثيقة وقدرة البصاصين على أدراك كل شيء فيخلط بين صيغتين سرديتين لا تتلازمان: صيغة الحوار الباطني وصبغة التقرير البولسي فهذا الأخير من حيث هو عمل قائم على قدرة العين أي المشاهدة من الخارج يتناقض مع الحوار الباطني الطاغى على التقرير. فوجود البصاصين في كل مكان وثرثرة الشيخ ربحان^(٢) لا يبرران تماما معرفة البوليس لادق تفاصيل أحاسيس الشيخ وخلجات قلبه «تساءل كثيرا عن طريقة أكلهم (الامراء) كيف يقدم لهم الطعام. يغمض عينه، يرى نفسه مقربا إلى أمير كبير وقريب من مجلس السلطان نفسه»^(٣).

لكن بالرغم من هذا فإن التقرير يساهم عامة، هو أيضا في استعادة الماضي فيكثر من إيراد الآيات والأحاديث النبوية والأقوال المشاورة «قال تعالى» ما يلفظ من قول إلا لديه رقيب عتيد «وقال رسول الله» من بالله واليوم الآخر فليقل خيرا أو

(١) «الزيني بركات» ص ٤٠.

(٢) أنظر التقرير المرفوح إلى زكريا حول الشيخ «ربحان البيروني» (أبو الفتاة التي تتعلق بها سعيد أحد أبطال الرواية) الزيني بركات ص ١٦٩-١٧٧.

(٣) «الزيني بركات» ص ١٧٠.

فليصمت» وقال عمرو بن العاص رضى الله عنه «الكلام كالدواء ان أكثرته منه فعل وان أقللته منه نفع»^(١).

- الرسائل

وتتوزع الرسائل أيضا على كامل الرواية وتعتمد عادة على البناء التقليدى العتيق للرسائل. فتقوم على عناصر ثلاثة: ديباجة، تخلص وموضوع.

فتبدأ بالشهادتين «نشهد ان لا إله إلا الله وحده لا شريك له شهادة نقيصها فى كل حكم... ونشهد أن محمدا عبده ورسوله... صلى الله عليه وعلى آله وصحبه الذين احتسبوا فى سبيل الله جل عداؤهم وسلم تسليمًا»^(٢).

ويتسم أسلوب الرسالة على شاكلة النداء بالبحث عن توازن الجملة وعن السجع «اعلم أننا بدأنا اليك بالمراسلة وأردنا اطلعك على ما تحويه المكاتبة ابتغاء من العباد فى سائر النواحي والبلاد لأنكم لن تطلعوا على خافى الأمور إلا بما نطقه بين المسلمين من عيون ولن تصفوا إلى ما يدور من تافه الهمسات ذات الغرض الخطير بين الأمير والحقير إلا باستنادكم إلى جهتنا والاستعانة بنا»^(٣).

وتتخذ الرسالة عادة مكانها بين الفصول فتكون فصلا بحد ذاتها وتقطع سيولة السرد (فهى عادة من الناحية السردية لا تضيف شيئا)، فالرسالة التى بعث بها زكريا إلى الزينى والتى أوردنا ديباجتها أعلاه قد وقع عرض محتواها قبل ادراجها فى ثنايا النص «تبرق فى ذهنه خاطرة، سيخاطب الزينى بركات رأسا صحيح المفروض أن يبدأ المحتسب الصلة معه باعتبار ان كبير البصاصين نائبه ولكن زكريا سيبادر بجس النض، الليونة مطلوبة الآن»^(٤).

مما يجعل قيمتها الوحيدة فى أسلوبها لاعطاء الرواية مسحة وثائقية تقر بها الكتابة التاريخية وتضع القارىء فى قلب ديوان نائب المحتسب واهتماماته فالرسالة تؤكد من خلال لغتها على القاموس المرتبط بالأمن والاستقرار وهما أهم مشاغل ديوان البصاصين مما يضى على صيغة «الصدق» ويجعل لغتها لغة إدارية ذات

(١) «الزينى بركات» ص ٢٢٣.

(٢) «الزينى بركات» ص ٦٧.

(٣) «الزينى بركات» ص ٦٧.

(٤) «الزينى بركات» ص ٦٦.

مجال محدد ومصطلحات مضبوطة وذات موضوع لا يخرج من دائرة التعامل الرسمي «آمن» ائتمن بالعدل «آمن العباد» «خافى الأمور» «عيون» «تافه الهمسات» «نظام السلطنة» «راحة الرعية».

ويدرج التاريخ أسفل الرسالة مع الأمضاء بذكر الاسم واللقب والوظيفة وهذا يجعل الرسائل عامة وثائق مستقلة بذاتها منفصلة عن بقية النص وكأنها «أوراق عمل» فى ملف أو فى سجل تاريخى.

- الفتاوى وخطبة الجمعة

أدرجت ضمن حادثة معينها وهى قضية الفوانيس التى أمر الزينى بركات بوضعها فى أحياء القاهرة «من الآن فصاعدا ستعلق فوانيس كبيرة تضىء بالشحم.../ ستعلق الفوانيس الجديدة/ حتى تنام القاهرة آمنة»^(١).

وهى حادثة لم يستقها الغيطانى من «البدائع» وإنما ابتكرها. ولها ما يبررها من الناحية الدلالية إذ أنها تخدم الصراع القائم أول الأمر بين زكريا بمصاص الدولة وبين الزينى مبتكر الوسائل الأمنية المتطورة التى تختلف مع مفهوم زكريا للأمن ولكنها من الناحية الأسلوبية تنزل ضمن أساليب المعارضة التى توخاها الغيطانى للإيحاء بلغة العصر المملوكى وهيمنة الخطاب الدينى إلا أنه يسلك هنا أسلوب التقليد الساخر فيستجبه إلى رجال الدين والفقهاء...» وتتولد المفارقة الساخرة فى هذه النصوص من استخدام أسلوب نبيل فى تقديم حجج واهية حول مواضيع هامشية من ذلك ما دار من المناقشات وصدرت فيه الفتاوى حول تحريم الفوانيس»^(٢) يقول أحد الائمة فى خطبة الجمعة الوحيدة المعروضة فى الرواية «الفوانيس تكشف عوراتنا، خلق الله ليلا ونهارا، ليلا مظلما ونهارا مضيئا، خلق الليل ستارا ولباسا فهل نزيح الستار»^(٣).

وتورد هذه الخطبة مع الفتاوى متجاورة بشكل مباشر مستقلة بذاتها ضمن تقرير بوليسى مرفوع إلى زكريا «قسم خاص به مما قيل فى شأن واقعة الفوانيس» ويحتوى هذا القسم بالإضافة إلى خطبة الجمعة الفتاوى التالية:

(١) «الزينى بركات» ص ١٠٠.

(٢) سيزا قاسم: المفارقة فى النص العربى ص ١٤٦.

(٣) «الزينى بركات» ص ١١٠.

- «فتوى قاضى قضاء مصر».
- «قاضى الحنفية يقول رأيا مخالفا».
- «قاضى القضاء عيد البر».

وإيراد نتف من هذه الفتاوى والمواقف الدينية من قضية الفوائس فى قسم خاص يجعلها تتجاوز رغم مواقفها المتناقضة «فتوى قاضى قضاء مصر» الفوائس تذهب بالبركة من بين الناس»^(١).

«قاضى قضاء الحنفية يقول رأيا مخالفا: «الفوائس تطرد الشياطين وتنير المسالك فى الليل للغرباء، وتفتح ممالك الأمراء والنسر من الهجوم فى الليل على الخلق الأبرياء»^(٢). وهذا الأسلوب البوليسى فى عرض هذه النصوص الدينية مبتورة، أكتفى منها بجوهرها بمجرد ما من قد استهها ويحولها إلى مجرد وثيقة بوليسية تتساوى فيها المواقف لأنها تعكس كلها حربا دينية سياسية تستخدم فيها كل الحجج قوية كانت أو واهية؛ وتستقل هذه «التتف» أيضا من بقية النص السردى فتتمثل لذلك أصواتا متجاوزة متناقضة قابلة للتحليل والمعاينة والضبط تشارك فى تضخيم هذا الملف الوثائقي الذى تعرضه علينا الرواية.

- المرسوم

عادة ما تعلن المراسيم المملوكية عبر النداءات وفى شكل أوامر صادرة عن السلطان أو المحتسب كما يلاحظ فى النداءات التى أوردناها. ولكن هذه المراسيم تتخلص فى مناسبتين فقط من الطابع الشفوى فتأتى فى شكل أوامر مكتوبة موجهة من السلطان إلى جهازه الإدارى. وذلك حين يقرر السلطان اقضاء قاضى الحنفية عن منصب القضاء «مرسوم سلطانى»: يقضى الشيخ سعيد بن السكيت عن منصبه كقاضى لمذهب الحنفية»^(٣) ثم حين يأمر بإزالة الفوائس «مرسوم سلطانى: تبطل عادة الفوائس ويزال ما علق منها وكأنها لم تكن»^(٤).

وواضح ان المرسوم هنا يشكل قرارا رسميا ذا طابع ترتيبى إدارى بحث ولذلك فلا

(١) «الزنى بركات» ص ١١١.

(٢) «الزنى بركات» ص ١١١.

(٣) «الزنى بركات» ص ١١٧.

(٤) «الزنى بركات» ص ١١٨.

حاجة لاذاعته بين الناس والمناداة به فى الأسواق والأحياء الشعبية ثم أنه يخفى صراعا دفيناً فى صفوف الطبقة الحاكمة أو لعل المرسوم هنا يتأثر بجواره النصى إذ أنه يقع ضمن مجموعة من الاتعال وردود الافعال الرسمية من قضية الفوانيس. فالمرسوم الأول المذكور تتبعه نيذه من رسالة موجهة من قاضى قضاة مصر إلى السلطان. والمرسوم الثانى أيضا تتبعه نيذه من رسالة موجهة إلى السلطان من أمراء الديار المصرية وأكابرها. والرسالتان تباركان موقف السلطان من الفوانيس ومن المفتى «المارق». وهذا يجعل الصراع حول الفوانيس يتسع مداه أكثر فيشئ بالتناقض القائم داخل الطبقة السياسة الحاكمة وبهشاشة أية مبادرة «إصلاحية» تحمل فى طياتها تهديدا خفيا لمصالح المالكين فقد يكون فى تعليق الفوانيس وانارة أحياء القاهرة ليلا بداية مقاومة لطفيان هؤلاء. وهذا يؤكد موالاة رجال الدين للممالك واستخدامهم الحجج الدينية والمخاطب الجلييلة البليغة ذات الأسلوب الفخم لخدمة مصلحة الطبقة المهيمنة اقتصاديا.

ج- استلهم «بدائع الزهور» فى رسم الشخصية التاريخية.

إن اسم العلم التاريخى من حيث هو دال سردي يسهم بشكل كبير فى برمجة المدلول السرى وتوجيهه. وهذا يعنى أن التعامل مع اسماء الاعلام التاريخية ينبغى أن يتم دلاليا على مستوى ما تشمله من أحوال ومرجع متراكمين فى الذاكرة والثقافة والتاريخ والمجتمع مادام الاسم العلم يؤكد استمرار المرجعية فهو مؤشر لا معنى له سوى المعنى الذى اختص به فى أصله Sens Rigide ولعل هذا المعنى «يصبح المرجع الأصلي فى السرد التاريخى الذى يكون عليه ان ينقل لنا «ما وقع فعلا»^(١) وطفيان المرجعية على الاسم العلم التاريخى خاصة يقره وبلاستناد إلى علم اللسانية من العلامات اللغوية الى تحيل على العالم الخارجى (بنية/ حرية/ نهاية) وتسمى هذه العلامات مرجعية إذ أنها تحيل كلها على عالم متواضع عليه أن على شئء ملموس معروف وتذكر مداليل هذه العلامات من خلال تعاريف قاموسية محددة وخارج دائرة الاستعمال^(٢).

(1) Roland Barthes: "T Effet De Réel" P: 87.

(هارت هو الذى وضع الظفرين فى الجملة الأخيرة من الاستشهاد).

(٢) أنظر -Philippe Hamon "Pcun Statut Sémiologique De Personnage" Poétique De récit P: 121.

على أن الاسم العلم التاريخي وإن كان لفظاً غير خالٍ من دلالة مسبقة ثابتة جاهزة وما قبلية وغير خالقٍ لنحوه داخل منظومة الخطاب السردى « يتخذ بالضرورة فى المقام الذى تلبسه وورد فيه صيغة معدلة منحوتة ومنزاحة قليلاً »^(١) وهو ما يشير قضية الفروق بين أسماء الاعلام التاريخية بحسب السياقات التى وردت فيها^(٢).

ولما كان ورود الاسماء الاعلام فى رواية « الزينى بركات » من أبرز العناصر الوظيفية الأساسية المكونة لبنية العمل الدالة (وهى العناصر التى تمثل اشكالية هامة ضمن اشكالية حدافة الكتابة الروائية المعاصرة وهى توظف أسماء الاعلام التاريخية) أصبح من الضروري دراسة هذه الاسماء باعتبارها من أهم عناصر معارضة الفيطنى لبدائع الزهور.

ترتبط بعض أسماء الاعلام المحورية فى « الزينى بركات » بكتاب « بدائع الزهور » وتدخل تبعاً لذلك ضمن عملية تناص كلية تعطى للقارىء الوهم بأنه أمام واقع شبه مستقل مكتمل وثابت هو الواقع كما صورته ابن اياس. فالفيطنى كما تقول سيزا قاسم « يقيم موازنة نصية من خلال معارضة شكلية لغوية للنص التاريخي ضمن محاكاة قول ابن اياس التاريخي أى أنه لا يلجأ إلى استخدام مختوى تاريخي يصوغه فى لغة عصره بل ينتقل بنصبه الخاص إلى الحقبة التاريخية السالفة التى صورها ابن اياس »^(٣).

فهذه الشخصيات وإن كانت كما سنرى ذلك تلجأ إلى مبدأ التحوير والتعديل والانزياح إلا أن الرواية « الزينى » تحاول أن تخلق شبه قماء بين نحو الشخصية فى الخطاب الروائى ونحو الشخصية ومكوناتها الدلالية فى الخطاب التاريخي^(٤) التى

(١) قمرى البشير « صنعة الشكل الروائى فى كتاب التجليات » فصول جائفى / مارس ١٩٨٥ ص ١٦٠.

(٢) أنظر بعض الفروق التى قدمها هامون

ouvr un Statut Sémiologique Du Personnage" P: 120.

(٣) سيزا قاسم « المغارقة فى النص العربى المعاصر » ص ١٤٤.

(٤) يقول جمال الفيطنى فى ندوة حول « مشكلة الإبداع الروائى عند جيل الستينات والسبعينات » حينما بدأت أكتب « الزينى بركات » كنت أحاول أن أكتب قصة شخص انتهازى فقد استرعى انتباهى فى الستينات وجود نموذج للمثقف الانتهازى الذى يبحث عن شخصية كبيرة يحتسى بها وهو انتهازى بسيط إذا ما قورن بنموذج انتهازى السبعينيات لقد التقت هذه الملاحظة مع ما كتبه ابن اياس عن شخص انتهازى خطير هو الزينى بركات بن موسى (فصول جائفى / فيفر / مارس ١٩٨٢ ص ١٧١).

تقيم معه علاقة تناص وطيدة تتحكم بشدة فى توجيه مداليل الخطاب السردى وسيروته.
وقد اعتمد جمال الغيطانى فى تصويره لثلاث شخصيات على كتاب بدائع
الزهور وهذه الشخصيات هى:
- الزينى بركات بن موسى.
- على بن أبى الجود.
- أبو السعود الجارحى^(١).

* الزينى بركات بن موسى

يعد المحتسب «الزينى بركات بن موسى» أبرز شخصية على الإطلاق فى كتاب
«بدائع الزهور» فقد ذكره المؤرخ ابن اياس فى الجزئين الرابع والخامس من كتابه (يهتم
هذان الجزعان بالأحداث الواقعة بين سنة ٩٠٨ هـ - ٩٢٨ هـ) مئات المرات وأفرد له
فقرات مطولة لذكر أصله ولتتبع مساره السياسى ولذكر أهم المناصب التى تقلب
فيها. يقول ابن اياس: «والزينى بركات هو الحاج بركات بن موسى وكان أباه موسى
من العرب وأمه تسمى عنقا ثم بقى ركاب الملك المؤيد أحمد بن الاشراف أينال
فاستقر برده دار السلطان ومتحدئا على جهات البهار وغير ذلك من أمور المملكة
عوضا عن على بن أبى الجود وهذا أول ظهور بركات بن موسى واشتباره فى الرياسة
فعظم أمره جدا وصار معدودا من أعيان رؤساء مصر وتزايدت عظمتة من بعد ذلك
حتى كان من أمره ما سنذكره فى موضعه فكا يقال فى المعنى:

هذا الزمان على ما فيه من كدر

على انقلاب ليايله بأهليه

غدير ماء تراءى فى أسافله

أشخاص قوم قياما فى أعاليه

(١) يقول «أحمد محمد عطية» ان جمال الغيطانى التقط خيط روايته من حادثة لأسرة المؤرخ المصرى ابن عبد
الحكم عندما قتل أحد أخوته فى «سجن يزيد» التركى معلبا بالسوط والشوى (كذا) بالنار. كما اصبحت
الأسرة بمحنة مالية واجتماعية عندما عهد اليها أن تكون حارسه على أموالهم وعندما أرسلت الدولة من
يحاسبهم لم تستطع تسديد حساباتها فزج بأفرادها فى السجن وصودرت أملكهم» ابداع جانفى ١٩٨٥
ص ١٤٢ (ويبدو أن أحمد محمد عطية قد استقى هذه الملحوظة من مقال جمال الغيطانى وصف فيه هذه
الحادثة التى وقعت لابن عبد الحكم) (لم تتمكن من الاطلاع على هذا المقال).

وكان بركات بن موسى من حملة صبيان الجزادة الذين يحملون الطير على أيديهم، ثم ان السلطان سلم على ابن أبي الجود إلى الحاج بركات بن موسى ليعاقبه ويستخلص من الأموال (شوال ٩٠٨ هـ) ^(١).

وقد أطنب ابن اياس في المجلدين الرابع والخامس من كتابه في تصوير الأهمية الكبرى التي حظى بها هذا الرجل الذي كان مغمور النسب وصبيا من صبيان «الجزادة» الذين يحملون الطير فهو أبرز رجل من رجال الدولة المملوكية قبيل انهيارها على يدى سليم العثمانى سنة ٩٢٢ هـ ويعد ذلك.

يقول ابن اياس «وفيه (شعبان، رمضان سنة ٩١٠) أخلع على الزينى بركات بن موسى وقرره فى حسبة القاهرة وقد عد من جملة أعيان الرؤساء بمصر. وقد عظم أمره جدا» ^(٢) ويقول أيضا «وحضر الزينى بركات بن موسى المحتسب فلما ثبت الهلال (هلال رمضان) وانفض المجلس وحضر الزينى بركات من هناك فتلاقاه (كذا) الفواتيس الاكرة (كذا) والمناجنيق والمشاغل والشموع الموقدة فلم يحض ذلك لكثرتة ووقدوا له الشموع على الدكاكين وعلوقا له التناير والاحمال الموقدة بالقناديل من الامشاطين إلى سوق مرجوش إلى الخشابين إلى سوقة اللبن إلى عند بيته، فارتفعت له القاهرة فى تلك الليلة وكانت من الليالى المشهودة وأطلقوا له مجامر بالبخور بطول الطريق وكان ذلك يعادل المواكب السلطانية وكان الزينى محببا للناس قاطبة، فارتفعت له الأصوات بالدعاء وكان له سعد خارق لم يقع لغيره من الناس إلا القليل ولا سيما اجتمع فيه من الوظائف السنية ما لا اجتمع فى أحد من الاعيان قبله منها الحسبة الشريفة واستدارية الذخيرة وغير ذلك من الوظائف والتحدث على الجهات من البلاد السلطانية» ^(٣).

وقد استمر الزينى فى الحكم رغم هزيمة سنة ٩٢٢ هـ وسقوط السلطة المملوكية إذ تعاون مع الغزاة. يقول ابن اياس «وأخلع (سليم الأول) على الزينى بركات بن موسى وجعله متحدثا فى الحسبة إلى أن يقرر بها من يختاره» ^(٤) ثم يقول حين تستتب الأمور وتتوطد أقدام العثمانيين فى الشام ومصر «وأخلع (نائب السلطان العثمانى) على

(١) «بدائع الزهور» الجزء الرابع ص ٥٠ (والبيتان من البحر البسيط).

(٢) «بدائع الزهور» الجزء الرابع ص ٧٥.

(٣) المرجع السابق ص ٢٩٧-٢٩٨.

(٤) «بدائع الزهور» الجزء الخامس ص ١٤٩.

الزنى بركات بن موسى وقرره مدير المملكة وناظر الحسبة الشريفة وناظر الذخيرة الشريفة وناظر البيمارستان المنصوري وغير ذلك من الوظائف فتزايدت عظمتها واجتمعت الكلمة فيه وصار عزيز مصر في هذه الأيام فتوجهت الناس إلى بابها لقضاء حوائجها وصار هو حاكم البلد^(١) وكان هذا في شهر شعبان سنة ٩٢٣ هـ.

وبالنظر في فهرس الاعلام بكتاب «بدائع الزهور» ترى أن أهم تطورات حياة الزنى الإدارية هي كالتالي:

- شوال سنة ٩٠٨ هـ (برد دار السلطان ومتحدث على جهات البهار).
- ١١ شعبان سنة ٩١٠ هـ (محتسب).
- ١ رمضان سنة ٩١٤ هـ (انفصل عن الحسبة).
- ذو القعدة ٩١٤ هـ (أعيد للحسبة).
- ذو الحجة سنة ٩١٤ هـ (عزل عن الحسبة).
- رمضان سنة ٩١٦ هـ (متحدث في جهات الاتابكية).
- جمادى الآخرة سنة ٩١٨ هـ (قبض عليه ثم أفرج عنه).
- ٧ صفر ٩٢٢ هـ (ناظر الذخيرة).
- ١٤ ربيع الأول ٩٢٢ هـ (صرف عن الحسبة).
- ربيع الآخر سنة ٩٢٢ هـ (متحدث في جميع جهات السلطنة إلى أن يحضر السلطان).
- شعبان سنة ٩٢٢ هـ (أخلع عليه السلطان واستقر على عاداته ناظرا للحسبة الشريفة).
- ٩ ذي القعدة ٩٢٢ هـ (أنفصل عن الحسبة).
- ١٤ ذي القعدة (أعيد إلى الترسيم).
- محرم سنة ٩٢٣ هـ (متحدث في الحسبة عينه السلطان العثماني).
- شعبان سنة ٩٢٣ هـ (مدير المملكة وناظر الحسبة وناظر الذخيرة وناظر البيمارستان المنصوري وعزيز مصر).
- شوال سنة ٩٢٤ هـ (المحتسب على عاداته ومتحدث على الاستدارية وأشرك معه الشرفي يونس).

(١) المرجع السابق ص ٢٠٩ .

- شعبان سنة ٩٢٨ هـ (أُخلع عليه قفطان محمل مذهب وقرر متحدثاً على جهات الشرقية قاطبة من المطربة إلى دمياط).

- ذو القعدة سنة ٩٢٨ هـ (متحدث على جهات الشرقية قاطبة على عاداته).

وواضح أن كتاب «بدائع الزهور» ان ابن اياس يذكر فى كثير من التفصيل أهم تطورات حياة الزينى وأحوال مصر بشكل عام فى الفترة التى تؤرخ لها مما يجعل يوميات «البدائع» كما ذكرنا، «نوعاً من العربات العمومية التى مهما كان عدد الراكبين فيها تقوم دائماً بنفس الرحلة ذهاباً وإياباً» وهذا يصح خاصة فيما يهم الزينى بركات. فقد أطنب ابن اياس فى ذكر كل ما جد فى حياة هذا الرجل من تطورات على المستوى الإدارى السياسى بدون أى تحليل لطبيعة هذا الرجل أو لمواقفه. وهذا ما يجعل المقارنة بين مقومات شخصية الزينى فى كتاب «البدائع» ورواية الزينى غير ذات أهمية فى أدراك المدلول السياسى العميق للزينى من حيث هو شخصية أدبية نظراً لأن جمال الغيطانى وإن كان يتقيد بالخط العام للشخصية كما جاءت هو تاريخ بل يستعيد بعض سماته ليدخلها ضمن دلالة الخطاب الروائى وهو يستند إلى الوقائع المذكورة فى «البدائع» لخلق صورة الماضى أو الاتهام بالواقع على حد تعبير رولان بارت ولكنه يتجاوزها.

وأقصى ما يمكن أن نقوم به هنا هو رصد كيفية تعامل الغيطانى مع مرحلة ارتقاء المحتسب إلى السلطة «واشتهار أمره وبروز نجمه» بالمقارنة مع تعامل المؤرخ ابن اياس^(١) معه وذلك أمر ممكن لأن مقتطفات عامة والسرداقات خاصة تحوى تواريخ محددة تمكّن القارئ من تتبع خيوط التسلسل التاريخى لصعود هذا الموظف فى السلم الإدارى وهو أقصى ما يمكن أن نفعله (كما ذكرنا فى الهامش) فالسرداقات وإن احتوت تواريخ مضبوطة موضوعة فى أسفل التقارير أو الرسائل مما يجعلها تأخذ شكلاً تسجيلياً فهى فى الواقع لا تحفل بالتاريخ رسداً للأحداث من الخارج كما يفعل ابن اياس بل تتابع تأثير الزينى فى النظام السياسى وفى الشخصيات الأخرى باعتبار السرداقات رؤية من الداخل مركزة أساس على تيار

(١) إذا تجاوزنا هذا فإننا سوف نضطر إلى الخوض فى دلالة «الزينى بركات» وهو أمر غير ممكن لأن ابن اياس قلما يتجاوز مجرد ذكر الخبر ولأن هذا الخوض سيجعلنا نخلط بين البعد التاريخى والبعد الرمزي لشخصية المحتسب هو فصل نجبرنا عليه ضرورات المنهج (البيست مشكلة الخطاب النقدي هو أنه لا يمكن أن يقول كل شىء فى الوقت نفسه).

الوعى أو المونولوج. وقد رأينا أن الزينى بركات لا يستقل اسمه بعنوان فقره سردية خاصة كما هو الأمر بالنسبة إلى زكريا أو سعيد وإنما يرد بشكل دائم بضمير الغائب فى التقارير السرية التى تتضمنها السراقات وحتى المؤرخ فسكونتى جانتى القريب فى كتابته من ابن اياس لا يهتم بالجانب التاريخى التسجيلى لصعود المحتسب فى سلم السلطنة وإنما دوره يتمثل فى تدعيم هذه الصورة المركبة للزينى الحاضر الغائب فهو يكتفى بإيراد ما يقال عن الزينى لرصد مواقف الناس منه. إذ أنه لا يعرفه معرفة دقيقة وإنما يقول أنه «أصفى مرتين إلى متولى حسبة القاهرة»^(١) وهو لذلك يركب صورة للزينى من خلال الإشاعات فيعطيه شكل الظاهرة الغريبة التى يعرفها كل الناس ولا يعرفها أحد فهو كما قلنا حاضر/ غائب وعبر حضوره فى عقول الخلق وعلى ألسنتهم، وانعدام ظهوره المادى على وقع الأحداث إلا قليلا جدا تتنوع وجوهه حتى ليبدو بألف وجه وألف قناع.

«بقى شعور خفى بالرهبة فى أعماق الناس، تعجبوا لمهارة المحتسب قدرته على النفاذ إلى أدق الأمور التى تخص البيوت، وهذا ما لم يتفق لغيره قط، قيل بوجود قرقة من أشداء البصاين تتبعه شخصيا لا يعرف من رجالها مخلوق، أين يعيشون، كيف يعملون، هذا أمر خفى لا يدري به إنسان»^(٢).

وهو بذلك (المؤرخ) وإن كان يتفق مع ابن اياس فى طبيعة النظرة من الخارج والاكتفاء بالحدث أو بما يشاع بين الناس من أخبار إلا أن مقصد كل منهما يختلف عن مقصد الآخر فالمؤرخ الإيطالى يوحى من خلال أستعماله لهذا الأسلوب التاريخى بأهم مميزات شخصية الزينى فهو غامض عظيم وساحر وأشكالى فى حين يؤكد ابن اياس من خلال رصده لكل جزئية من جزئيات حياته الإدارية على عظمة المحتسب بدون أن تؤدى تلك العظمة بابن ياس إلى تحليل شخصيته أو ذكر ما قد تكون العامة تناقلته من أحاديث وخرافات حوله كما نراها تفعل هنا فى الرواية من خلال ما ينقل لنا المؤرخ الإيطالى. وهذه الإشاعات التى تروج ما ينقله حول الشخصيات القوية البارزة والمتفردة.

ونظرا لكل هذا فإن المقارنة بين شخصية الزينى فى كتاب «البدائع» ورواية «الزينى بركات» لا يمكن أن تكون إلا على صعيد الأمانة التاريخى التى أتسمت بها

(١) «الزينى بركات» ص ٧.

(٢) «الزينى بركات» ص ١١-١٢.

بها الشخصية الروائية فى علاقتها بالشخصية التاريخية كما جاءت فى كتاب ابن
اياس. فيكف يتعامل جمال الغيطانى مع أهم فترات تطور صعود الزينى فى السلم
الإدارى والسياسى.

يتضمن السرداق الأول بداية أحداث الرواية «السرداق الأول: ما جرى لعلى بن
أبى الجود وبداية ظهور الزينى بركات بن موسى شوال ٩١٢ هـ (١) نرى هنا كيف
يحافظ جمال الغيطانى على بعض تاريخ ابن اياس فيحتفظ بالشهر ولكنه يغير
السنة فيجعلها ٩١٢ هـ عوض ٩٠٨ هـ كما جاء ذلك فى «البدائع». ورغم أننا لا
نملك تفسيراً دقيقاً لهذا التغيير الذى أدخله جمال الغيطانى على تاريخ ابن اياس إلا
أننا وبالأستناد إلى عملية تأويل نرى أن الأمر تبرره رغبة الغيطانى فى التقليل من
عدد السنوات التى تفصل بين بداية صعود الزينى سنة ٩١٢ هـ ووصوله إلى أوج
سلطوته ولته سنة ٩١٤ هـ كما يقرر ذلك المؤرخ الإيطالى «سمعت ان الزينى يتردد
كثيراً ويجدو أنه شخص خارق للعادة» (٢) وما يؤكد على الصعود المفاجئ، والباهر
لهذا الموظف، والغيطانى يستند فى ذلك نسبياً إلى كتاب «البدائع» حيث يقول عن
ابن اياس بعد سنتين فقط من تقلده منصب الحسبة أ سنة ٩١٠ هـ:

«وقد عدّ من جملة أعيان رؤساء مصر وقد عظم أمره جداً» إلا أن عظمته
الباهرة والطارقة للعادة ستكون بعد دخول العثمانيين أى فى سنة ٩٢٣ هـ «فتوجهت
الناس إلى بابها لقضاء حوائجها وصار هو حاكم البلد» فى حين يبدأ نجمه فى الافول
فى الرواية بعد الهزيمة يقول المؤرخ الإيطالى «رأيت ثلاثة جياد سوداء يمتطى كلا
منها فارس يحمل فى يده ميزاناً وصنجاناً وعلماً رسم عليه شعار المحتسب سيفاً
مسلولاً وخلفهم جواد أبيض ركبته «الزينى بركات بن موسى» ووراءه ركب شخص
بدين لم أعرفه، الطريق خال الخراب الخفى ساع فى الفراغ، الدكاكين كلها مغلقة،
حول الموكب الصغير فاحت رائحة نتن، تطلع مارة قلائل، أصفوا إلى دقات الطبل
هزوا رؤوسهم، لم يتوقفوا» (٣) معنى ذلك ان الغيطانى يهمل إلى حد ما التقيد
بتفاصيل المرحلة الواقعة بين ٩٠٨ هـ و ٩٢٣ هـ كما جاء فى كتاب البدائع ويجعل
الزينى لا يحتاج إلا إلى سنة واحدة أو سنتين ليصل إلى قمة الرئاسة، مما يقرب

(١) «الزينى بركات» ص ١٧.

(٢) «الزينى بركات» ص ١٣٨.

(٣) «الزينى بركات» ص ٢٣١.

صعوده من شكل الانقلابات السياسية بجميع ما يمكن أن يكون لذلك من مداخل رمزية ولعل ما يقوى من هذا البعد الرمزي لشخصية الزينى بداية أقول نجمة بعد هزيمة ٩٢٢ هـ (وهى أبعاد سنعود إليها بالتفصيل فى فصل قادم).

ولكن ألم يكن ممكنا بالنسبة للغيطانى (إذا أسقطنا من حسابنا قضية تلخيص مرحلية صعود الزينى إلى قمة المجد) أن يجعل أمر اشتهاره واقعا بين سنتى ٩٠٨ هـ و ٩١٠ هـ فيكون بذلك أقرب إلى الحقيقة التاريخية؟

نعتقد أن ما منعه من ذلك هو اختياره أن تكون القفزة التى بها الرواية من اشتهار أمر الزينى إلى بداية الاستعداد لمواجهة العثمانيين أضيق مدى (ست سنوات عوض عشر) فيحافظ التاريخ الروائى بذلك على شيء من الاستمرارية من جهة ويحقق من جهة أخرى هذه الاستراتيجية التى اتبعها الروائى والتى جعلته لا يشير بأى شكل من الأشكال إلى السنوات التى أسقطها من حساباته رغم أن «الزينى بركات» عرف (بالاستناد إلى التاريخ الحقيقى) من بداية ظهوره إلى سنة ٩٢٠ هـ عدة فترات عصبية فى حياته السياسية والإدارية. فقد انفصل عن الحسبة فى ١ رمضان سنة ٩١٤ هـ ثم أعيد إليها فى ذى القعدة سنة ٩١٤ هـ وعزل مرة أخرى فى ذى الحجة سنة ٩١٤ هـ ثم أعيد إلى منصبه وعين متحدثا فى جهات الاتابكية فى رمضان ٩١٦ هـ ثم قبض عليه وأفرج عنه فى جمادى الآخرة... إلا أن هذه الأحداث لم تؤثر بشكل حاسم على حياته السياسية أو على مصير البلاد المصرية. وهذه القفزة التى قامت بها الرواية فيما يخص حياة الزينى يتمثل مدلولها فى نظرنا فى إستقرار وضع الزينى الإدارى، ثم أن التواريخ فى الرواية تحمل معانى رمزية تتجاوز مجرد التأريخ لشخصية ما. فأختيار سنوات ٩٢٠ هـ و ٩٢٢ هـ و ٩٢٣ هـ أى سنة الهزيمة والسنة التى تسبقها والسنة التى تليها له ما يبرره إذ أن هذه السنوات تمثل أبرز مراكز البعد الرمزي للرواية وهى تحاور التاريخ من أجل تعرية الحاضر وكشفه وإبراز ملامحه.

وهذا الانزياح فى شخصية «الزينى بركات» الذى لاحظناه من الناحية التاريخية البحت بالمقارنة مع شخصيته فى كتاب البدائع سيجعلنا فى تحليل الطبيعة الدلالية للمحتسب، نعود إلى بعض هذه القضايا التى حللناها هنا لنخضعها إلى شيء من التأويل الذى اضطر إليه كثير من النقاد فى تبين البعد الرمزي لرواية جمال الغيطانى.

* على بن أبى الجود

وهو كذلك من الشخصيات البارزة فى كتاب «بدائع الزهور» فقد كان محتسبا قبل «الزنى» ونجد فى كتاب ابن اياس ملاحظات مطولة حول أصله وما اشتهر به فى من ظلم وطغيان ويذكر المؤرخ المصرى أيضا ظروف القاء القبض عليه وشنقه. يقول ابن اياس فيما يخص أصله «وكان أصله سوقى» (كذا) من الطيبة، قيل فى الامثال:

ما طاب فرع أصله خبيث

ولا زكى من مجده حديث

وكان أبوه نجار (كذا) يقال له المعلم حسن ثم تعلق على صناعة الحلوى وسمى نفسه أبو الجود وأقام مدة طويلة يبيع الحلوى على باب حمام شيخو واستمر على ذلك حتى مات فاستقر ابنه فى دكانه وكان يلقى المشبك بيده فى رمضان واستمر على ذلك مدة طويلة ثم انه تكلم فى بعض جهات الوزر وأبطل بيع الحلوى ثم بقى يزددارا عند ثغرى بردى الاستدار ثم سعى فى بردارية الأمري طومان بالى لما كان دوادارا كبيرا فلما تسلطن وقرر فى الدوادارية الكبرى الأمير قانصوه الغورى سعى عنده فى البزدارية فلما تسلطن الغورى حظى عنده وطاش وجرى منه ما تقدم ذكره وجار على الناس بالظلم حتى أخرج ثغر الاسكندرية ودمياط وبندر جده وغير ذلك من الشجر بسبب مصادرات التجار فتلاشى أمر الشفور والبنادر من يومئذ وتضاعفت أمر المكوس جدا حتى تجاوزت الحد فى ذلك فهابت (كذا) الناس على ابن أبى الجود قاطبة وصارت له حرمة وإفرة بمصر^(١). وما تقدم ذكره من كلام ابن اياس يصور بدقة ظلم هذا الرجل وطغيانه «فتزايدت عظمة على بن أبى الجود وابن الطوق وركب الخيول بالاخفاف والمهاميز وصار يعد من رؤساء مصر فاجتمع فيه وكالة بيت المال ونظر الاوقاف وبزدارية السلطان وتكلم فى ديوان الوزارة والاستدارية وديوان الخاص وغير ذلك من الوظائف فاجتمعت فيه الكلمة وتصرف فى أمر المملكة بما يختار وقمع سائر المباشرين. وصاروا فى خدمته الناس قاطية ولا يحتسب عليه أحد من التجار ولا المباشرين. فأظهر الظلم الفاحش بالديار المصرية حتى فاق على هناد الذى أحدث المظالم فكان الناس على رؤوسهم طيرة منه ودخل فى قلوبهم الرعب

(١) «بدائع الزهور» الجزء الرابع (جسادى الأول سنة ٩٠٨) ص ٤٥ (والبيت من الرجز).

الشديد بسببه فكان العبد يرافع سيده ويشكوه من باب على بن أبى الجود فينصف العبد على سيده وكذلك إلا مرأة (كذا) إذا تخاصمت مع زوجها تشكوه من باب على بن أبى الجود. ومن كان له عدو يشكوه من باهه ويكذب عليه ويقول هذا ثقى مال (كذا) فيسلب نعمة ذلك الرجل ويأخذ منه ما لا يقدر فأطلق فى الناس النار وصار على باهه نحوا (كذا) من مائة رسول. فكانت أرياب الصنائع تترك (كذا) أشغالها ويعملون رسلا على باب ابن أبى الجود وصار غالب الناس لا يشكون خصمائهم (كذا) إلا من باب على بن أبى الجود حتى صار باهه أعظم من أبواب أرياب الوظائف من الأمراء المتقدمين وكان هذا أكبر أسباب الفساد فى حق على ابن أبى الجود» (١).

ويصف ابن اياس فى آخر الأمر وقائع حبسه ثم شنته فيقول «ثم ان السلطان سلم على بن أبى الجود إلى الحاج بركات بن موسى ليعاقبه ويستخلص منه الأموال فنزلوا بابن أبى الجود من القلعة وهو فى الحديد وتوجهوا به إلى دار بركات بن موسى... وفى يوم الثلاثاء حادى عشرته عرض السلطان على بن أبى الجود بالحوش وضربه بالمقارع عشرين حتى حرق جنبه وأشرف على الموت فلم يرث له أحد من الناس» (٢) ويقول ابن اياس أيضاً «وفى يوم الاثنين عشرينه رسم السلطان بشنق على بن أبى الجود فشنت على باب زويلة واستمر معلقا ثلاثة أيام لم يدفن حتى نتن وجاف ثم نزلوا به ودفن ولم يرث له أحد من الناس» (٣).

أول ملاحظة يستدعيها التحليل هى أن جمال الغيطانى التجأ إلى تغيير سنة اعتقال على بن أبى الجود وسنة إعدامه (أوقف سنة ٩٠٨ هـ فى «البدائع» وسنة ٩١٢ هـ فى «الزنى بركات») وهذا التغيير لا يشير أية مشكلة لأنه نتيجة منطقية للتغيير الذى قام به الغيطانى فيما يخص صعود الزينى إلى منصب الحسبة. فالتغيير الأول اذن استدعى التغيير الثانى نظرا لأن الزينى عوض على بن أبى الجود فى وظيفته.

إلا أن هناك تغييرا ثانيا أكثر دلالة، ففى حين يقرر ابن اياس أن حبس على بن أبى الجود لم يتواصل إلا بضعة أشهر (من شوال سنة ٩٠٨ هـ إلى محرم سنة ٩٠٩ هـ)

(١) المرجع السابق، الجزء الرابع (جمادى الأول سنة ٩٠٨ هـ).

(٢) المرجع السابق، الجزء الرابع (شوال سنة ٩٠٨ هـ)، ص ٥٠ - ٥١.

(٣) المرجع السابق، الجزء الرابع (محرم صفر سنة ٩٠٩ هـ)، ص ٥٥.

هـ) نرى الغيطانى يجعل حبسه يدوم حوالى سنتين (من شوال سنة ٩١٢ هـ إلى رجب سنة ٩١٤ هـ) وهو تغيير لن نحتاج إلى كثير من الجهد والتأويل لتبيين معناه إذا تبرره المقاصد الدلالية لرواية «الزنى بركات».

إن وقائع تعذيب على بن أبى الجود تأخذ فى رواية جمال الغيطانى بعدا رمزيا. فطول المدة التى يحتاجها الزنى لاستنطاق «المتهم» لها علاقة بوسائل التعذيب التى استعملها المحتسب الجديد وهى وسائل تعتمد على التأثير النفسى أكثر من اعتمادها على التعذيب الجسدى (كما سنرى ذلك فى الفصل المخصص لقضية تحديث جهاز القمع المملوكى).

هذا من الناحية التاريخية الكرونولوجية: أما من ناحية السمات العامة لشخصية على بن أبى الجود فإننا نرى أن جمال الغيطانى قد اعتمد من هذا الناحية كليا على ابن اياس لعدة أسباب منها:

- التوسع الذى لاحظناه فى كتاب «البدائع» فى رسم شخصية على بن أبى الجود وبينان موقف العامة منه وهو ما لم نلاحظه فى حديثها عن الزنى. ولعل ذلك يعود إلى كره ابن اياس الواضح له وللطفغان الفاضح الذى عرف به ولاستياء العامة من سياسته وربما كذلك لإتكسار شوكة الرجل مما يجعل الحديث عنه ونقده أمرا أكثر سهولة وأقل خطرا.

- إن وصف ابن اياس العميق لحياة على بن أبى الجود وبطشه وظلمه للناس وفرح الأهالى عند شتقه سهل على الغيطانى استعمال «على بن أبى الجود» فى شكل شخصية نمطية تخضع سواء بسواء لروح الخطاب التاريخى ومقررات الرواى الفكرية فى ادانته لعصف «الزنى بركات» فعلى بن أبى الجود هو المسؤول عن الأمن والنظام، يسيطر بأيد من حديد على شؤون البلاد... وهو جبار طاغية وهو يعتمد فى ذلك على نفوذه وثقة السلطان به حتى إذا تخلى عنه لقى مصرعه بين فرح الأهالى وتهليلهم وهكذا تخلص منه النظام وحوله إلى كبش فداء^(١).

العارف بالله أبو السعود الجاهلى

ذكره بان اياس فى معرض حديثه عن «كاينه (كذا) الزنى بركات بن موسى مع

(١) يقول ابن اياس واصفا إنتقال السلطان على المحتسب على ابن أبى الجود «وقد أخذ من الجانب الذى كان يأمن إليه» الجزء الرابع ص ٥١

الشيخ سعود»^(١) ويبدو أن للشيخ سعود أهمية كبرى في عصره وذلك يظهر واضحا من خلال الواقعة المشار إليها فهو القادر على توبيخ المحتسب وحتى ضربه، دون أن يتعرض إلى عقاب السلطان الذي لم يستنكف من تدخله «السافر» في شؤون الدولة وموظفيها الساميين بالرغم من أن العاصمة التي تجلّ الشيخ أنكرت هذه المرة فعلته «وأما ما كان من أمر الشيخ أبو السعود فإنه لما فعل باين موسى ما فعل قامت عليه الدائرة وأنكروا عليه (كذا) الناس والفقراء وقالوا ايش للمشايخ شغل في أمور السلطة واشتغلت الناس به ولم يشكروه أحد على ما فعله باين موسى»^(٢).

ويبدو أن جمال الفيضاني قد قدم قراءة خاصة لشخصية الشيخ فهو في رواية «الزني بركات» أكبر شيوخ الطوائف سنا ومقاما أنه الخليفة الروحية للقاهرة المملوكية وهو صاحب سلطة أكسبه أباها السن وأقترابه من العامة وهو كذلك ذو نزعة شيعية؛ أنه شخصية فوق الزمن فهو الماضي والحاضر، وفيه بعض مميزات القاهرة في كل عصر لأنها مدينة الحسين يرتاح فيها إلى الأبد بعض بقايا جسده.

في حديث الشيخ حنين متأصل إلى الشهداء وإلى «ابن على بن أبي طالب» حبيب الفقراء «تقول الرواية»... الشيخ يصفى يقف في منتصف الفناء تماما تهرق عيناه بفرحة لا تمت لهذا الزمن فتوج روحه في أحوال كربلاء يترحم على آل البيت الذين لا يتسرب إليهم البلى الفناء»^(٣).

وأبو السعود وأصحابه «يتناقلون ما رآه ما قاموا به من أجل نشر راية الإسلام، التذكير بأهل البيت، بطرواة دم الحسين الذي لم تحفقه أزمانه وعصور، في الكعبة يرون من لم يجيء، من ذهب إلى الأبد، لا يدركه حي»^(٤).

وتبدو هذه الشخصية منذ البداية بحمولاتها الدينية والأيدولوجية والمعرفية بمثابة البوصلة التي توجه مصير الزني فمنذ البداية يستقر الشيخ أبو السعود العارف بالله ساكن كوم الجارج دليلا ومرشدا للزني ويتخذ صفة وسيط بينه وبين الجماهير التي تطالب به محتسبا. وبذلك يتخذ الخطاب السردى في تمثّل شخصية هذا المتصوف الشيعي نزعة تعجيدية تعظيمية تتجاوز وضعه التاريخي الحقيقي،

(١) «مذائع الزهور» الجزء الخامس ص ١١٤ (وهي حادثة يضرب فيها الشيخ أبو السعود الزني ويبرئ).

(٢) المرجع السابق؛ نفس الصفحة.

(٣) «الزني بركات» ص ٤٥.

(٤) «الزني بركات» ص ٤٧.

وفى انتقاد العامة له عند سجنه وضربه للزنى أكبر دليل على هذا التجاوز، فيتحول الشيخ بموجب هذا التعديل الذى يمارسه الغيطانى على شخصيته التاريخية إلى نموذج فى علو الهمة والشأن والمقاصد وإلى مثال فى النبيل والكرامة والصمود والوفاء والتضحية والمواجهة وغيرها من القيم الأصلية التى زالت بزوال الحسين «صريع كربلاء» هو يجسد مع الشيخ أبى السعود، الأول ميتا والثانى حيا، الحياة والوعى الجمعيين كأن الأمر يتعلق بسيرة قديسين تنتظم حياتهما ضمن حياة الجماعة وتلتحم بها.

د- استنساخ «بدائع الزهور»

إذا كان الغيطانى قد عارض ابن اياس معارضة شكلية واضحة المعالم فى التقسيم التاريخى ولغة النداء ورسم الشخصية وفى نقل عادات العصر المملوكى فإن لكتاب «البدائع» حضورا ذا دلالة أكبر لأنه يستقر فى قلب الرواية بفقرات سردية تغذى متن الحكاية بوقائع نقلها الغيطانى عن المؤرخ المصرى حرفيا أو معدلة بعض الشيء.

ويتعلق الأمر بثلاث حوادث بالغة الأهمية فى حياة الزينى وفى تاريخ مصر. فيختلط لذلك سرد ابن اياس وسرد جمال الغيطانى اختلاطا يصعب معه بسبب هذه المعارضة اللغوية الكلية التى يلجأ اليها الروائى والتى تتوزع فى كامل ثنايا النص، فصل سرد «البدائع» عن سرد «الزينى بركات» بجميع ما يعنيه ذلك من مواقف وأشكاليات فى ما يخص معاورة التراث واستلهاام الطرائق السردية العربية القديمة التى تتضمنها كتب المؤرخين وكتب السحر والتنجيم وعلم الأخريات^(١) والعجائب ونصوص المتصوفة وغير ذلك.

ولقد التجأ فى استنساخ بدائع الزهور إلى طريقتين:

- يشير فى الأولى إلى مصدره ويهمل فى الثانية ذكر هذا المصدر فتفصل المعارضة بذلك إلى أبعد مدى لها.

يدخل نص «البدائع» رواية الزينى باسمه. يقول الراوى الرحالة «جانتى»

(١) أنظر: جمال الغيطانى «بعض مكونات عالمى الروائى» «الرواية الغريبة واقع وآفاق» دار ابن رشد

«ولأمانة فإننى أنقل عن صديقى الشيخ محمد بن اياس»^(١) ثم يورد ما قاله ابن اياس ينصه حول خروج السلطان المملوكى لمحاربة العثمانيين^(٢).

وهكذا يتحول ابن اياس إلى شخصية من شخصيات «الزنى بركات» بل أنه يتحول إلى راو يشارك المؤرخ الإيطالى فى سرد الأحداث.

وذكر الغيطانى للمؤرخ المصرى ولكتابه ببره معطى فى، ان دخول ابن اياس هنا إلى نص الرواية باسمه كان عن طريق المؤرخ الإيطالى (وهو راو مشارك فى الأحداث) وأشتراك الرجلين فى نفس النشاط الفكرى يجعل حالة المؤرخ الإيطالى على المؤرخ المصرى وكتاب «البدائع» مباشرة ممكنة فعلا ثم كأننا بجمال الغيطانى قد رأى أن يتوج عملية المعارضة التى حاولنا دراسة أبرز معالمها بإدراج نصى للبدائع مرفق بخطاب تمجيدى وضعه على لسان المؤرخ الأجنبى وهو يقدم لقرائه الإيطاليين شخصية ابن اياس.

والحقيقة أن هذا الخطاب ليس إلا صدى لموقف الغيطانى من ابن اياس^(٣) ويلجأ الغيطانى فى استنساخه «للبدائع» إلى الطريقة الثانية التى أشرنا إليها فيورد بعض فقرات معدلة بعض الشيء من الكتاب بدون الإشارة إلى ذلك ويفعل الغيطانى ذلك فى مناسبتين:

- حادثة ضرب الشيخ أبى السعود للزنى بركات وترد فى الرواية فى تقرير مرفوع إلى الشهاب الأعظم زكريا بن راضى كبير بصاصى السلطنة^(٤).

- ويلتجىء الغيطانى إلى ابن اياس أيضا فى تصوير معركة مرج دابق التى وقعت فى الشام بين السلطان المملوكى والسلطان العثمانى. فينسخ وصف الواقعة من «البدائع» حرفيا تقريبا^(٥).

وهكذا يشارك الغيطانى ابن اياس فى عملية التأريخ من خلال ابداعه الفنى و«الفن وحده هو الذى يستطيع أن يجمد لحظة معينة وينقذها من العدم لأن الفن

(١) «الزنى بركات» ص ٢١٧.

(٢) «بدائع الزهور» الجزء الخامس (ربيع الآخر سنة ٩٢٢ هـ) ص ٤١-٤٢ «الزنى بركات» ص ٢١٧-٢١٩ (لم نورد الحادثة كما جاءت فى البدائع والزنى لظولها).

(٣) أنظر: جمال الغيطانى «ابن اياس صاحب بدائع الزهور» الهلال ديسمبر ١٩٧٦ ص ١٤٣.

(٤) «الزنى بركات» ص ٢٤٣-٢٤٤ «بدائع الزهور» الجزء الخامس ص ١١٤.

(٥) «بدائع الزهور» الجزء الخامس ص ٧٠-٧٢ «الزنى بركات» ص ٢٤٥-٢٤٧.

نوع من مقاومة الفناء ومن مقاومة الصيرورة الرهيبة للدهر»^(١) وفى الوقت نفسه يحقق الفيطناني ما يسميه «بوحدة التجربة الإنسانية»^(٢) ولعله يمزجه بين سرده وسرد ابن ايباس قد تخلص وخلص الرواية العربية (على حد تعبيره) من «الاحساس بالدونية ومن الإرهاب الابداعى الغربى»^(٣) فأصبح «أكثر وعيا بإمكانية التراث وبضرورة تجاوز الفجوة بين الأساليب اللغوية وأساليب التعبير الفنى التى كانت موجودة وبين الاشكال الحديثة وبضرورة... وإمكانية خلق شكل عربى متميز فى الرواية»^(٤).

٢- الحاضر فى قلب الماضى

(أ) التلاعب بالزمن ونسف بناء التاريخ الكرونولوجى

إن الأهمية القصوى التى اكتسهاها الزمن فى الأدب الحديث لا تسهل بالمرة عمل الناقد. فكلمة «زمن» تصطبغ بمفاهيم مختلفة بحسب الأطر المرجعية التى نعطيها ايها «فهنالك على الأقل ثلاثة أزمنة متداخلة فى كل عمل روائى: زمن الحكاية، زمن الكتابة، زمن القراءة»^(٥).

وزمن الحكاية هو عادة الجهد الذى يصطدم به القارئ أولاً. ففى أى عهد تقع المغامرة المروية؟ هل تغطى أربعين سنة من حياة أسرة عبر تعاقب أجيالها أم أنها تتوقف عند لحظة بعينها لا تتجاوز الوقت الذى يحتاجه إعلان حكم بالإعدام أو تغير ضوء حركة المرور؟ وهل هذه المدة المترواحة بين عشرات السنين وبضعة لحظات هى شىء خارجى كرونولوجى أم أنها تخفى وراءها زمناً نفسانياً وجودياً لا تقسيه ساعة ولا تضبطه رزنامة؟ وهل تدخل كل مدة ضمن مدة أخرى جماعية عامة أم أنها تتناقض مع فضاء الزمن الاجتماعى منظور إليه من الخارج؟.

أنه لا شك أننا لا يمكن أن نتحدث فى أية رواية كانت وخاصة فى الرواية الحديثة عن نظام كرونولوجى بلى أخرى بنا أن نلامس هذا الزمن الفلسفائى الذى يتميز به

(١) «حوار مع الروائى جمال الفيطناني» «المستقبل العربى» العدد ٥ سنة ١٩٨٥ ص ١٤١.

(٢) «مشكلة الابداع الروائى» (تدوة شارك فيها الفيطناني فصول جانفى/ مارس ١٩٨٢ ص ٢١٣.

(٣) حوار مع الروائى جمال الفيطناني المستقبل العربى (مرجع مذكور) ص ١٤٨.

(٤) المرجع السابق: نفس الصفحة.

(5) T R. Ouellet: " L' Univers Du Roman" P: 129.

الخطاب الروائي فمهما كانت بساطة الحكاية وإضافة إلى اعتمادها على عدد محدود من عناصر المغامرة المحكية فإنها تستعمل في الأصل جهازا زمنيا معقدا.

وإذا كانت هذه خاصية لصيقة بكل عملية حكى مهما كانت بدائيتها فإنها أصبحت في الرواية الحديثة صفة من صفات السرد. ولدراسة هذا الزمن في تركيبه وصيغه السردية التجأ معظم علماء السرد إلى تقسيم جوهرى له فاعتبروا أنه واقع في مستويين: زمن الشيء المحكم وزمن الحكاية أو زمن المدلول وزمن الدال على حد تعبير جيرار جينات^(١) ولقد لاحظ الكثير من النقاد أن القصة الحديثة لم تعد تراعى كثيرا زمن المدلول بل هي صارت «تقصد أساسا إلى كسره واتلاقه مستفيدة في ذلك من الفن السينمائي الذي يعتبر فنا للتركيب متميزا ومن الرواية البوليسية أو رواية اللغز التي تبدأ بخاتمة القصة لتعود في الأخير إلى نهايتها»^(٢).

ولقد تأثر جمال الغيطاني بالرواية المعاصرة التي «يقابل فيها المؤلف عن قصد المرجع الزمني منظما نصه القصصى لا حسب تسلسل أحداث الحكاية بل بالاعتماد على تصور جمالي أو مذهبي جعله يتصرف في تنظيم هذه الأحداث في نطاق نصه القصصى»^(٣) فدلجا إلى مبدأ التناظر Distorsion في عرض الأحادي عشر سنة من عصر الماليك التي تغطيها أحداث الرواية عرضا متميزا معتمدا في ذلك مجموعة من الوسائل لتقديم هذه الأحداث تقديما خاصا ابتعد من خلاله بشكل حاسم عن الكتابة التاريخية الكرونولوجية كما يتضح ذلك من خلال البدائع. فاستقل زمن الخطاب من حيث هو خاصية من خاصيات الاجناس الأدبية عن الزمن التاريخي نهائيا وانفصل أيضا تبعا لذلك عن الكتابة التراثية ليستقر في قلب المعاصرة. فما هي الوسائل التي اعتمدها الغيطاني في ذلك؟

تسير رواية «الزنى» طبقا لتسلسل زمني معكوس فتبدأ سنة ٩٢٢ هـ تاريخ هزعة الماليك في حربهم ضد العثمانيين أي أنها تبدأ بنهايتها ويصدر المقتطف الأول للرحالة البندقي بهذه الكلمات «لكل أول آخر ولكل بداية نهاية»^(٤) وهكذا يعاد

(١) أنظر Figures III P: 77 (ولمزيد من الاطلاع أنظر أيضا التقسيم الذي اعتمده ترووروف (Les Catégories Du Récit Littéraire) Communications 8 Paris Seuil 1981.

(2) "Les Catégories Du Récit Littéraire" P: 146.

(٣) جميل شاكر: سيمر المرزوقي: «مدخل إلى نظرية القصة» دار التوسية للنشر (بدون تاريخ) ص ٧٩.

(٤) «الزنى بركات»: تصدير المقتطف الأول للرحالة البندقي (صفحة بدون رقم).

ترتيب الزمن (رغم ما توحى به هذه الجملة من سيولة خطية) (أول... آخر، بداية... نهاية). أن الرواية تفتتح على نهايتها. أليست نهايات الأشياء تحصل مصائر الناس؟ فهي خلاصة التجربة.

ألا تكون النهاية فى لحظة اكتمالها بداية لشيء جديد ومصير جديد. فالزمن حلقات متسلسلة لا انقطاع فيها بين الماضى والحاضر. الحاضر آخر لأول ونهاية لبداية ولكنه أول لآخر وبداية لنهاية علاقة جدلية بين البداية والنهاية فإذا بدأت بالنهاية وعدنا إلى البداية فإننا نكون قد ألمحنا ضمناً إلى أن الخاتمة تحتوى البداية أو أن «الخاتمة تتضمن مؤشرات وخصائص العناصر التى ظلت فاعلة فاستمرت عبر الزمن. تتصل حلقات التاريخ بعضها ببعض فى علاقة سببية وطيدة فليس هناك فى هذا الاتصال امكانية لشيء قليل أو أكثر من الاعتباطية أو الصدفة. وتمثل هذه البداية (باعتبارها بداية زمن السرد ونهاية زمن الحكاية) «سابقة» فى مصطلح جبرار جينات^(١).

والسابقة تعتبر من خاصيات الرواية الحديثة. فالرواية التقليدية التى نجدها فى القرن التاسع عشر على الخصوص لا تقبل بسهولة هذه العملية إذ أنها تفقدها واحداً من أهم شروطها وهو التشويق. إذ أن الراوى يبدو وكأنه يكتشف الحكاية جنباً إلى جنب مع قارئه. ولذلك يؤكد جبرار جينات أنه من الصعب علينا أن نجد عدداً كبيراً من السرايق عند كاتب مثل بلزاك أو ديكنز أو تيلستوى. كيف تتوضح هذه السابقة من خلال المقطع الأول وماذا يمكن أن يكون دورها فى النسيج السردى.

تحدد السابقة الشخصيات الأساسية للقصة فتضعها جنباً إلى جنب لتحديد الملامح العامة لشخصية الزينى بشكل يثير الانتباه ويستعدى كشف الباطن ماذا وراء هذا الرجل الغامض فى لحظة غامضة مبنية بالهول (عشية دخول العثمانيين إلى القاهرة)؟ ويحدد المؤرخ أيضاً بعضاً من ملامح شخصية الفتى الأزهرى سعيد الجهينى فهو قريب من الزينى يعرف أسرارها. ماذا يمكن أن تكون علاقة طالب أزهرى برجل خطير مثل الزينى. ويلجأ الفيطنى من خلال رواية الرحالة الهندى إلى إثارة الغموض ومنذ الوهلة الأولى حول هذه العلاقة. فسعيد الجهينى يبدو موالياً للزينى أنه يشيع بين الناس أن الزينى «يرسل الاتباع إلى بلاد مصر يستنفر مشائخ العربان لارسال رجالهم إلى القاهرة»^(٢)

(١) تشمل السابقة فى إيراد حديث سابق للنقطة الزمنية التى لفظها السرد (Figures III P: 82).

(٢) «الزينى يركب» ص ١٣.

لمقاومة جيوش سليم العثماني. وهى ملاحظة وإن كانت تبدو غير ذات أهمية فى سياقها إلا أنها تتحول شيئا فشيئا بتطور أحداث القصة الى تكشف عن صراع بين الزينى وسعيد إلى شىء يناقض طبيعة سعيد وطبيعة الزينى ونوع المعركة القائمة بينهما وتظل تصريحات سعيد حول استنفار الزينى للأعراب أمرا غير قابل للتصديق فالزينى خائن موال للأعداء وسعيد كاره لذلك معاد للمحتسب بدرجة تمنعه من أن يوالى جواسيس الزينى وينخرط معهم فى إثارة مثل هذه الأخبار التى كانت همها الأول تجميل صورة الزينى أمام الجماهير والتستر على خيانتة. ويقول المؤرخ الهندقى أيضا « قيل بوجود فرقة خاصة من أشداد البصاين تتبعه شخصا لا يعرف من رجالها مخلوق أين يعيشون كيف يعملون هذا أمر خفى لا يدري به إنسان، وهذه لا علاقة لها بفرقة بصاصى السلطة التى يرأسها رجل عتى معروف» (١). وتظل هذه الفرقة التى قيل بوجودها شيئا مخيفا مزعجا يتوقع القارىء (وذكرىا رعيم فرقة البصاين الرسمية) مسؤوليتها عن بعض ما يقع من الأحداث.

فالسابقة أذن زيادة على تحديدها شخصيتى سعيد والزينى وهما مدار الصراع القائم فى الرواية تلجأ من خلال هذا التحديد إلى خلق ما يشبه اللفز البوليسى يلح على ذهن القارىء ويشد انتباهه. وفعلًا فإن لفرقة موالاة سعيد للزينى لا ينكشف إلا فى آخر الرواية حين نكتشف ان جواسيس الزينى أجبروه على ذلك بعد خروجه من المعتقل. لقد حولوه إلى آلة فى أيديهم، دمروا أعصابه وقتلوا فيه كل شىء « بعد عودته من الرحلة طلب منه رجل أتاها دائما هناك جالسه أيا ما طويلة، طلب منه الذهاب إلى دكان حمزة كالمعتاد ولو جاءت سيرة الزينى أمامه لو تسام الناس عن سر اختفائه يقول (رجاه الرجل بأدب) ان الزينى فى مكان قريب يعد العدة ويجمع المال والسلاح ولم يمانع سعيد وأى مأخذ فى هذا، تسام الناس فى الدكان عن غيبة الزينى قال «أنه يرسل الاتباع إلى بلاد مصر، يستفر مشايخ العربان لارسال رجالهم إلى القاهرة...» يذكر يوما شخص افرنجيا بدا مصفيا لكل ما يقال» (٢) أما فيما يخص فرقة البصاين خاصة به يجس الأخبار والأحوال، لم يتبعه بصاص واحد، إنما هم رجال المحتسب العاديون، سنين طويلة وذكرىا يجهد نفسه، يبذل طاقات لا أول لها ولا آخر لكى يعثر على بصاص واحد يتبع الزينى، لم يستطع رجاله، أيقن من

(١) «الزينى بركات» ص ١٢.

(٢) «الزينى بركات» ص ٢٥٧.

براعة رجال الزينى فى التخفى، عمل لهم ألف حساب وحساب، أدرك زكريا أنه خدع خدعة عميقة، تمنى زكريا لو وجد نظام بصاصين فعلا يتبع الزينى وألا يدرك أن الأمر كله إشاعة أطلقها الزينى، بنى نظاما فى الهواء أوجده ولم يوجد^(١) ويمكن أن نقرب هذه العملية التى يلجأ إليها الغيطنى فى إدراج ملاحظات فى أول الرواية تتحول شيئا فشيئا وعبر تطور الأحداث إلى ألغاز لا يكشف أمرها إلا فى آخر الرواية مما يسميه جبرار جينات بالفواتح «amores» وهى معطيات لا يفهم معناها الحقيقى إلا فيما بعد^(٢) وترتبط عادة بالقصص البوليسية حيث تلعب دور مؤشرات يتمكن القارىء بفضلها من الاقتراب شيئا فشيئا من حل اللغز ويعرف جينات الفاتحة وهى «ليست مبدئيا فى المكان الذى تحتله من النص إلا كبدرة بلا معنى نكاد لان نحس بها ولا نعرف قيمتها كبدرة إلا فيما بعد وبصفة استذكارية»^(٣) غير أننا هنا لسنا فى الحقيقة أمام فاتحة حقيقية بل أننا أمام فاتحة مزيفة "Fausse amorce ou Leurre" أو خدعة^(٤). فخدعة سعيد الزينى من خلال تجميل صورته أمام الجماهير كما ذكرنا تثقل على القارىء شيئا فشيئا وتحيره وتجعله يشك فى نوايا سعيد. فكيف يمكن أن يكون سعيد نصير المحتسب وهو الخائن الموالى للأعداء. ثم أين فرقة البصاصين التابعة للزينى. أنها فى كل مكان ولكن لا يبدو منها شئ. وينكشف سر الفاتحة فى الأخير فإذا هى ليست فاتحة فما قاله المؤرخ ليس إلا أدراكا للواقع من الخارج. صحيح أن سعيد قال ما ذكره المؤرخ ولكن سعيد كان يخضع فى ذلك لرغبة السلطة التى أفقدته وعيه، وصحيح أن المؤرخ يعلمنا من خلال قوله بوجود فرقة بصاصين تابعة للزينى «بحقيقة» تتناقلها القاهرة كلها ولكنها حقيقة من صنع الزينى ورجاله التابعين لديوان الحسبة. ويذكر جبرار جينات أن هذه الفواتح المزيفة هى خاصية أخرى من خاصيات القصص البوليسية حيث يلجأ الكاتب إلى إدراج مجموعة من الفواتح المزيفة، التى توقع فى القارىء فى الخطأ وتمكن الكاتب من الوصول إلى صدمة الحافطة التى يبحث عنها^(٥).

وإذا كان المتعطف الأول من كلام الرحالة يلجأ إلى مثل هذه الأساليب فى تصوير

(١) «الزينى يركات» ص ٢٦٢.

(2) Figures III P: 113

(٣) المرجع السابق ص ١١٣.

(٤) المرجع السابق ص ١١٤.

(٥) المرجع السابق ص ١١٤.

شخصيتى سعيد والزينى فيخضع القارئ ويشير حيرته، فإن اهتمامه ينصب أساسا على تقديم «بعض عوالم النص فى غير موقعها من بنائه وذلك عبر خلق التوقعات العديدة لدى القارئ لجعله أكثر تمسكا بمتابعة القراءة وأثناءها تتحقق التوقعات ولذلك أبعاده فى عملية قراءة النص وتأثيرها على القارئ»^(١) وهو ما يطلق عليه جينات مصطلح نأ ويرد النبأ غالبا كما يقول هذا الناقد فى هذا الضرب من السوابق فى العبارة المألوفة «سنرى فيما بعد»^(٢) ووظيفته فى نظام الأحداث تتمثل فى خلق حالة من الانتظار عند القارئ. غير أن جمال الفيطنانى يحذف عادة هذه الملاحظات المنبئة بالتوضيح الاجل لمثل هذه الأنباء لمزيد تغذية جو الانتظار هذا ثم لأن المؤرخ الإيطالى ليس الرواى الوحيد فى القصة ونظرا كذلك لطبيعة السرد من الخارج وهو يخلق مجموعة من الفراغات تتوضح عبر السردقات. فالسارد الإيطالى يجهل هو نفسه مصير القاهرة الحقيقية رغم أن كل شىء يوحى بوقوع مصيبة عظيمة وهزيمة نكراء. ويكاد كامل المقتطف الأول باعتباره سابقة ضخمة يعج بهذه الأنباء. فالقاهرة فى حالة هلع شديد «أرى وجه المدينة مريضا يوشك على البكاء امرأة مذعورة تخشى اغتصابها آخرالليل. حتى السماء نحيلة زرقاء صفاؤها به كدر مغطاة بضباب قادم من بلاد بعيدة، أذكر قرى الهند الصغيرة إذ يدركها الوباء يشغل هواؤها بالرطوبة. الليلة تنتظر البيوت أمرا قد يأتى غدا أو بعد غد»^(٣) أنها تعيش خوفا يشاهد فى كل مكان وعززه وجود المنسر (قطاع الطرق) والعسس والمماليك «بالتأكيد لن أنجو من العسس، المنسر، المماليك بيوت المدينة كلها مغلقة مرعوشة، تود لو توارت، تنفى إلى الأمام المرجو. شموع بيتى مطفأة أخشى تراقص الاضواء فى أحداق العيون المتلصصة»^(٤) مشيع بروائح الموت، تنتشر الإشاعات «سمعت من العامة أن كثيرا من أعيان الناس والمشايخ نقلوا الشمين الغالى من ثيابهم وحوادثهم إلى الأماكن البعيدة المجهولة، رحلوا عيالهم من الأرياف، هجروا بيوتهم وسكنوا المزارات وفساقى الموتى، سمعت بكثير من الإشاعات كل إنسان يقول ما يحلو له،

(١) سعيد بقطين: «صياغة الخطاب الروائى وأبعاده النصية»: الفكر العربى المعاصر المدة ٤٨-٤٩ شباط

١٩٨٨ ص ٤٤.

(2) Figures III P: 111.

(٣) «الزينى بركات» ص ٧.

(٤) «الزينى بركات» ص ٨.

أى شخص يدخل فيما يعنيه وما لا يعنيه»^(١).

وتتعرّز هذه الإشاعات بأخبار مخيفة مهولة تحمل أصداء الهزيمة «وأهتز الناس عندما سرت أقاويل بوصول رسول إلى القاهرة قادم من الشام جاء عبر دروب الصحراء طلع إلى القلعة واجتمع بنائب الغيبة ونقل إليه أخبارا مفزعة مؤداها أن جيش السلطان هزم فى مكان قرب حلب ولم تعرف التفاصيل»^(٢).

وهكذا يعرّز المؤرخ الإيطالى مشاهداته بنقل أخبار الناس بصيغة المنقول غير المباشر «سمعت من العامة أن...» ولكنه يلجأ إلى إيراد نص دينى من خطبة جمعة بصيغة المنقول المباشر «ألم يذكر أحد المشايخ الصالحين فى خطبة الجمعة الماضية» أن «وإن الريح التى تهب قبل القيامة، ستتكس كل شىء ريع يرسلها الله عز وجل يمانية ألين من الحرير وأطيب من نفحة المسك فلا تدع أحدا فى قلبه مثقال ذرة من الإيمان بوجود الخالق أو الحق أو العدل تبعد الأب عن بنيه والأخ عن أخيه ويبقى الناس مائة عام لا يعرفونه ديناً أو ديانة وهو شرار خلق الله وعلى هؤلاء تقوم الساعة»^(٣).

هكذا نلاحظ كيف يتم الحفاظ هنا على كلام صاحبه فيجاور بذلك بنية السرد التسجيلى الذى يحكى واقع الخوف والرهبة. فيعرّز الشعور بالخوف إذ يأتى النص الدينى هنا ميثوثا ضمن كلام الرحالة ومقدما إلى جمهور المصلين وهو يضمن لنا صورة الواقع المحكى زمنيا بتقديم صورة عن عالم ما قبل القيامة من خلال مقارنته مع الزمن الحاضر»^(٤) وما دام النص السردى أن نص المؤرخ الإيطالى متصلا بعالم مضطرب فإن النص الدينى يأتى انذارا بالهول وتفسيرا ميثافيزيقيا لفساد القاهرة لأن الابتعاد عن عالم التقوى لا يعنى فى المنطق الدينى غير مزيد من الاضطراب الذى يسجله الرحالة. هكذا يستعمل المقتطف الأول الذى تبتدى به الرواية فى شكل مجموعة من الانباء تمهد الطريق أمام الأحداث الهائلة التى ستعرفها الرواية والتى ستعود إليها السراقات بالتفصيل لتبحث فى أمر الهزيمة وأسبابها غير أن هذا الفصل رغم أنه سابقه، يلجأ فى توضيح عالم القاهرة عشية دخول سليم الأول إليها ولايجاد شبه تفسير أولى إلى عرض بعض تفاصيل صور عمل الزينى فيرتد النص

(١) «الزينى بركات» ص ٨.

(٢) «الزينى بركات» ص ١٤.

(٣) «الزينى بركات» ص ١٢.

(٤) «صريح الخطاب السردى وأبعادها النصية» ص ٤٥.

إلى زمن قبل زمانه فيكون بذلك مجموعة من اللواحق^(١) فى قلب السابقة على تعبير جيرار جينات وهى عملية استرجاع فى قلب الاستباق. ولتدليل على هذه الصيغة نذكر قصة الجارية والعطار^(٢) ان نتيجة هذه الحادثة كان شعورا خفيا بالرهبة فى أعماق الناس^(٣) وهكذا يبدو الاسترجاع فى قلب الاستباق (أو اللاحقة على السابقة) متطافرا مع مجموعة الانباء التى ذكرناها فى وصف صورة القاهرة المضطربة فى بيان بعض ملامح شخصية الزينى فى الماضى الذى سنعود إليه بعد انتهاء السابقة الكلية التى يمثلها مقتطف الأول فتحقق اللاحقة هى أيضا درجة من أخيار القارئ ببعض عوامل النص الروائى وتخلق لديه أحساسا بالتوتر نتيجة التوقعات التى تغيرها لديه بل إنها تؤكد منذ بداية النص على طبيعة الزينى بركات باعتباره شخصا قويا «يملك مهابة أسطورية تقربه من صورة الأب الإله الذى يستطيع أن يخلق حوله دائرة مغناطيسية خادعة تتيحها له قدرات خاصة تبدأ من الجسم القوى الصلب والعينين البراقتين المؤثرتين وتنتهى بما يديه من ترفع على الدنيا وعلو فوق الاطماع والاحقاد والترهات. إنها صورة الدكتاتورى الذى يتدخل فى كل شىء ويعلم كل شىء حتى أدق أسرار المواطنين وما يجرى فى المخادع بين الرجل وأمرأته»^(٤) وهذه الصورة الغريبة هى التى ستتكفل السراقات بالكشف عنها وحل لغزها.

حين ينتهى المقتطف «أ» من كلام الرحالة يبدأ زمن الحكاية فنعود القهقرى إلى سنة ٩١٢ هـ. ويذكر الفصل الأول من زمن الحكاية وهو السراقات الأول لعلى

(١) اللاحقة فى مصطلح جيرار جينات تتشغل فى إبراء حدث سابق للنقطة الزمنية التى بلغها السرد. أنظره Figures III P: 82.

(٢) «الزينى بركات» ص ١٠-١١ (سنعود إلى هذه القصة وبعض أبعادها الشكلية والدلالية فى مكان آخر من البحث).

إن تحليلنا هنا لقصة «الجارية والعطار» باعتبارها لاحقة لا يعنى أننا فى دراستنا للتناظر الزمنى سوف نعالج البنيات الصغرى (micro-structures) لهذا التناظر.

أولا لأن هذه الدواسة تحتاج إلى بحث خاص وثانيا (خاصة) لأن الرواية لا تحدد دائما تواريخ مضبوطة أو إشارات زمنية واضحة فكتنا من ترتيب النص كرتولوجيا حسب موقعها من زمن الحكاية وحسب ترتيب ظهورها فى النص القصصى ولذلك فرغم وجود مجموعة من اللواحق فى قلب هذه السابقة التى نحن بصدد تحليلها والتى يمثلها المقتطف «أ» فإننا سنعامل هذا المقتطف باعتباره استهياقا كليا بغض النظر عن اللواحق التى يتضمنها وما إشارتنا إلى هذه اللاحقة لأنها تقترب فى وظيفتها من السابقة.

ما جرى لعلى ابن أبى الجود وبداية ظهور الزينى بركات بن موسى شوال ٩١٢ هـ^(١) يمتد السرداق الأول على مسافة ويمن فقط من ثامن شوال إلى عاشر شوال ويواصل السرداق الثانى النسق الخطى الذى يسلكه السرداق الأول فيهتم بشرق نجم الزينى وثابت أمره وطلوع سعده واتساع حظه^(٢) ويمتد من ذى القعدة ٩١٢ هـ إلى ذى الحجة من نفس السنة أى يستغرق مسافة شهر واحد تقريبا^(٣) وهذا الاتصال الزمنى المتقطع الذى يرسمه السرداقان معا تهره عدة معطيات.

- ضرورة التأكيد على غربة صعود الزينى إلى منصب الحسبة بطريقة صعوده تشير الجدل فى الحوارى والأحياء القديمة والمساجد ومقامات الأولياء وحمامات النساء، فالعامة تزكى الزينى وتطالب به عندما تسمح برفضه للمنصب، والشيخ أبو السعود باطن القاهرة ووعبها الضارب فى عمق التاريخ الشعبى يوافق العامة فى اعتبارها الزينى أجدر إنسان. بالمنصب الذى يرفضه.

ولذلك قصة كبرى فى علاقة الزينى بجمهور الناس فالزينى يرفض ظاهريا المنصب ولكن الدفاتر السرية لزعيم فرقة البصاصين زكريا بن راضى تؤكد ان فى الأمر خدعة وإن الزينى دفع مالا للحصول على المنصب «ثلاثة آلاف دينار كاملة سلمها إلى الأمير قايت باى يشتري بها بركات منصب الحسبة»^(٤) وهذا التضارب بين الظاهر (الروح والتقوى) والباطن (الخدعة والوصولية) سيكون أهم سمة من سمات شخصية الزينى وتطور مستقبله السياسى.

- إن تعلق العامة بالزينى وغموض سياسته المتراوحة بين ارضاء الطبقة السياسية الحاكمة ومغازلة الطبقة الشعبية تشير حوله الشكوك. يقول زكريا الذى لا يدرك أول الأمر طبيعته رغم جواسيس الكثيرين «هذا الزينى لا يثير اطمئنانا»^(٥) ولذلك يطالب زكريا أعوانه بجمع «أقصى ما يمكن من معلومات وبيانات عن الزينى بركات وأرسالها إليه أولا بأول ثانيا استنفار كافة بصاصى القاهرة لتلتفت عيونهم

(١) «الزنى بركات» ص ١٧.

(٢) «الزنى بركات» ص ٧١.

(٣) ليس هناك إشارة زمنية مضبوطة تمكننا من تحديد الفترة الزمنية التى يستغرقها هذا السرداق وإنما اعتدنا تحديدا تقريبا إنطلاقا من الوثائق المؤرخة التى يعرضها هذا السرداق.

(٤) «الزنى بركات» ص ٣٩.

(٥) «الزنى بركات» ص ٦٠.

إلى كل صغيرة وكبيرة خلال تجمع الناس، أصغافهم إلى ما يقوله الزينى، المطلب الثالث أن يرتفع عدد التقارير إلى أربعة وعشرين تقريراً بواقع تقرير كل ساعة»^(١) هكذا يتحرك جهاز الجوسسة ضد الزينى بركات نفسه يتجند زكريا بن راضى ومعه جهازه لرصد تحركات المحتسب.

- شارك السرادق الأول والثانى اذن فى تغذية الغموض الذى لاحظناه فى المقتطف «أ» من كلام الرحالة الذى تتسم به شخصية الزينى فرغم بعض الدلائل التى تشير إلى الطبيعة الوصلية للمحتسب إلا أن القارىء لا يتوصل بشكل حاسم إلى «أدراك الهوية السياسية لهذا الرجل وهو أمر معقول (يقطع النظر عن الاشاعات التى تقول انه دفع مالا من أجل المنصب) فقد ذكرنا ان صعود الزينى أخذ شكل الانقلاب السياسى. وكثيرا ما تبدو الانظمة التى تصل إلى السلطة بهذه الطريقة غامضة من حيث اختياراتها، لكثير من الوعود التى لا يتضح أمرها إلا مع الزمن ومع قدرة هذه النظمة على تحقيق ما وعدت به. فرغم الانتقادات التى يوجهها سعيد للنظام الجديد يظل هذا النظام غير واضح تماما فماذا تعنى مثلا هذه المواجهة بين الزينى والطبقة السياسية حول تعليق القوانين وهل تعليق الزينى لها دليل على سياسة اجتماعية شعبية ومقاومة لظلم الممالك وإيقاف لتهبهم لأموال الناس أم أنها وسيلة متطورة للمراقبة تختلف فى أساليبها عن مفهوم زكريا للأمن.

هكذا يساهم السرادقان الأول والثانى وهما يسلكان زمنا نسقا خطيا فى خلق نوع من الغموض حول شخصية الزينى وهو أمر سيتكفل السرادق الثالث بتوضيحه. يعود بنا السرادق الثالث إلى أحداث شوال من سنة ٩١٢ هـ «السرادق الثالث وأوله وقائع حبس على بن أبى الجود»^(٢) فيمثل بذلك لاحقة أو استذكارا ويمكن تسمية هذه اللاحقة اعتمادا على جينيات «لاحقة متممة أو احالة وهى تمثل وحدة سردية استذكارية تأتى لسد فراغ سابق حصل فى جسم الرواية وهو فراغ مؤقت يقع ملؤه بشكل آجل بحسب منطق سردى متحرر نسبيا من خطية الزمن، ويمكن أن يكون هذا الفراغ نوعا من القفز الزمنى الذى يلجأ إليه الروائى ولكنه يمكن أن يكون قفزا من نوع آخر فالرواية لا تبنى أية ثغرة من الناحية الزمنية إلا أنها تسقط

(١) «الزينى بركات» الصفحة نفسها.

(٢) «الزينى بركات» ص ١٢٦.

عمدا أحداثا مهمة وقعت في نفس الفترة التي تسرد فيها أحداث أخرى»^(١) ويطلق جينينات على النوع الأول مصطلح اضممار Ellipse وعلى النوع الثاني مصطلح «أسقاط» Paralips.

وواضح أن اللاحقة التي تلجأ إليها رواية «الزني بركات» هي من النوع الثاني. فالسرداق الأول يكتفى «بما جرى لعلى بن أبي الجود» هو معنى بذلك ابقافه فقط. ثم تختفى شخصية المحتسب السابق لتسرد علينا الرواية «بداية ظهور الزني بركات بن موسى» في السرداق الأول و«شروق نجم الزني بركات وثبات أمره وطلوع سعده واتساع عظه» في السرداق الثاني. وهي وقائع تقع زمنيا في نفس الفترة التي كان فيها على بن أبي الجود محبوسا فقد سلم على بن أبي الجود إثر ابقافه مباشرة إلى الزني بركات الذي عرضه «يا أهالي مصر/ أمر مولانا السلطان بتسليم المجرم/ على بن أبي الجود/ إلى ناظر الحسبة الشريفة/ الزني بركات بن مسوى ليتولى أمره/ ويأخذ حقوق الناس منه»^(٢).

وتصنيف الأحداث بهذا الشكل له دلالة واضحة «فهذا النوع من اللواحق يكون عنصرا قائم الذات في الروايات البوليسية التي يتطور سير أحداثها بتطور لغز وتأويله»^(٣) وقد أشار جينينات إلى هذه الدلالة حيث قال «إن مبدأ الدلالة المؤجلة أو المتعلقة لها دور كبير في تطوير آلية اللغز»^(٤) ويشير إلى أن هذا النوع من الكتابة هو أقرب إلى الكتابة الشعبية التي تؤكد كثيرا على مفهوم خلق اللغز وفكه^(٥).

وبما لا شك فيه أن الغيطاني أجل الحديث عن وقائع حبس على بن أبي الجود حتى يبقى على غموض شخصية المحتسب «الزني بركات» لأنه مع السرداق الثالث ومع ممارسات التعذيب التي سبسلطها المحتسب على سلفه سوف يتوضح الوجه الحقيقي للزني.

ونشير هنا إلى أن السرداق الثالث وإن كان يعود إلى سنة ٩١٢ هـ إلا أنه

(1) Figures III P: 92.

(٢) «الزني بركات» ص ٧٢.

(٣) «مدخل إلى نظرية القصة» ص ٨٣.

(4) Figures III P: 92.

(٥) المرجع السابق، نفس الصفحة.

يتجاوز النقطة التي وصل إليها السرد في السرداق الثاني فهو بعد ذكر وقائع حبس ابن أبي الجود، يصور إعدامه الذي وقع سنة ٩١٤ هـ وينتهي بعد سنة ٩١٤ هـ أى بعد إعدام على بن أبي الجود كما صوره الرحالة الهندي (١).

وكما أشرنا إلى ذلك في الفصل الأول من هذا البحث فإن الرواية تتفجز بعد السرداق الثالث إلى سنة ٩٢٠ هـ أى أنها تسقط ست سنوات من عمر الحكاية وقد قدمنا تبييراً كافياً لهذه القفزة. وعين تعود السرداقات الباقية إلى أحداث ٩٢٢ هـ تتوضع كل الإشارات التي أوحى بها كلام الرحالة فتأتى بشكل مفصل كل الإشارات التي تضمنتها البداية/ النهاية فنعمش لحظة بلحظة تفاصيل هزيمة المماليك فى مرج دابق ودخول سليم الأول وجنوده إلى القاهرة وانتهازية الزنى بركات الذى تحالف مع أعداء بلده.

هكذا يلتجئ النص الروائى إلى هذا التنافر الزمنى فيستمتع بحرية مطلقة عندما يجعل التاريخ مادة لكتابته «فالرواية تختار الأحداث كبيرة كانت أم صغيرة بدقة متناهية فتربط بينها لأن الأحداث المكونة للتاريخ لا تحكمها الصدقة وتحديد موقع الأحداث من التاريخ يجعل الاثبات أكثر اقناعاً» (٢).

فتسقط بعض التفاصيل. والأحداث هنا (كما سنرى فى فصل قادم) تجمع بين التاريخ والرمز أى بين الماضى والحاضر. وتجمع أيضاً بين الكتابة التاريخية والكتابة الروائية. وهى تستغل هذا التنافر لخدمة أغراضها الدلالية ولبيان البعد الرمزي للقصة حين تجعل من أحداث الماضى قاعدة لرؤية الحاضر وتغييره. ولكنها تستغل هذا التنافر لتلتقى بأهم عناصر الحداثة الروائية التى تبحث عن ترتيبها الخاص للحدث بكل ما يمكن أن تشير فى القارىء من حالات انتظار وخيبة. لأن الرواية طافرة دائماً وقابلة لأن تثبت أو تنفى كل ما يخطه بعض كيائها الكتابي.

إن «الزنى بركات» تقدم للقارىء التاريخ كأرضية تدوس عليها ولكنها تتحرر من ثقل التاريخ لتبنى زمنها الخاص وبذلك تتحرر من ثقل الأرض «فمن يدوس هو الذى يعمل الأرض والمكان» (٣).

(١) لا تفسر المقاطع السردية التى تأتى بعد مقتطف الرحالة «مقتطف» بـ «والتي يتضمنها السرداق الثالث أبة إشارة تاريخية فكتنا من ضبط دقيق للمدى الزمنى التى استغرقه هذا السرداق.

(٢) سامية أسعد: «عندما يكتب الروائي التاريخ» فصول جائفى/ مارس ١٩٨٢ ص ٦٨.

(٣) مطاح صغدي: «بحثاً عن النص الروائي»: الفكر العربى المعاصر جائفى/ فبراير ١٩٨٨ ص ٤.

ب- البحث عن تعدد الأصوات وكثرت وجهات النظر

ينفتح الخطاب الروائى فى الزينى بركات على خطاب مسرود^(١) عندما ننظر إليه فى طبيعته الداخلية أى عندما ننظر إليه فى ذاته وهو خطاب معروض عندما ننظر إليه فى علاقته بباقى النص أى بباقى الخطابات التى تتضمنها الرواية. إن هذا الخطاب هو أولا خطاب الرواى الشاهد (الرحالة البندقى) الذى يسجل كما ذكرنا ذلك ملاحظاته ومشاهداته حول القاهرة وهى على أبواب السقوط فى يد العثمانيين. أنه مسرود من جهة كون الأحداث تقدم لنا من منظور راو مشارك فى الأحداث ولكنها مشاركة محدودة نظرا لأنه أجنبى^(٢) له معرفة ضيقة بمصر وأوضاعها الإدارية والاجتماعية والسياسية.

فالرحالة البندقى يعرف بعض الماليك بل أنه يعرف الزينى نفسه، أصغى «مرتين إلى متولى حلبة القاهرة الزينى بركات»^(٣). هو زيادة على ذلك له معارف من المصريين. إلا أن معرفته بأوضاع البلاد نشأت وتطورت مع رحلاته المتعددة لمصر. وأتينا سوف نلمس عبر المقتطفات الخمسة المدرجة فى رواية الزينى والواقعة بين سنتي ٩١٤ هـ و ٩٢٣ هـ آثار هذا التطور على أنه رغم تطور هذه المعرفة من رحلة إلى أخرى فهو يظل يحافظ على وضعية شاهد العيان. وهو بذلك يظل ذا معرفة محدودة بالعالم الذى يتحرك فيه فينصب وصفه على الوقائع الخارجية أساسا. وخاصة على الأحداث القريبة التى شهدتها القاهرة ومصر من صعود الزينى بركات إلى دخول العثمانيين إلى القاهرة. وهو يقدم كل ذلك إلى متلق غير مباشر (المروى له) وهو المتلقى الإيطالى.

وهذان العاملان أى طبيعة مشاهدة ملاحظ أجنبى من الخارج وطبيعة المتلقى أيضا يحددان جنس السرد ووظيفته.

(١) أنظر قضية الاختلاف بين الحكى Raconter والعرض Montrer فى المراجع التالية Wayne C Booth: "Distance Et Point De Vue" Poétique De récit (Collectif) Paris Seuil 1977 PP: 97- 98.
- L' Univers De roman. P: 83.

(٢) لأن كنا نتفق مع جينات حول ضرورة الفصل النظرى بين المسالين ولقد شعر جينات نفسه بصعوبة الفصل التطبيقي بين هذين الجانبين حين يقول «أنه من المشروع أن نعصور تصنيفا» للأوضاع السردية بأخذ بعين الاعتبار المعطيات المتعلقة بالصيغة والصوت (Pifures III P: 205) أو عندما يضطر فى الفصل المتعلق بالصيغة أن يتوقف لأنه لو واصل تحليله للمس نقطة متعلقة بالصوت (Pifures III P: 214).

(٣) «الزينى بركات» ص ٧.

يقع المقتطف «ب» من أقوال الرحالة سنة ٩١٤ هـ. وهذه أول زيارة له إلى البلاد المصرية. ويؤطر السرد الابتدائي Extradiegetique هذا السرد من الدرجة الثانية Intradiegetique ويحوّله بذلك كما ذكرنا إلى وثيقة مدرجة ضمن الوثائق التي تعج بها «الزنى بركات».

«رجب ٩١٤ هـ مقتطف «ب» ويتضمن بعض مشاهدات الرحالة البندقي «فياسكونتى جانتى» الذى كان يعبر القاهرة وقتئذ لأول مرة وكان قادما من بلاد الزنج والسودان قاصدا ركوب البحر عائدا إلى بلاده بعد تجوال طويل»^(١).

وبصور الرحالة فى هذا المقتطف مشهدا يوضح طبيعة المرحلة التي يمر بها الزنى ومصر: أى إعدام على بن أبى الجود.

ولما كان الرحالة البندقي جاهلا للغة العربية «وأخبرنى على مترجمى أنه...»^(٢) فإنه سوف يكتب بسرد الافعال أما الاقوال فسيضطر إلى نقلها بشكل محكى Nar-rativisé Ou Raconté أى أنها هى ذاتها تتحول من أقوال إلى أفعال بعد أن ينقلها عن مترجمه فتدخل عالم الحكى لتندمج ضمن الخطاب السردى ذى البؤرة المحدودة «ثم مرت أربعة خيول يدق راكبوها طبلا يتوقفون ليعلمن، رجل قصير لم أسمع أقوى من صوته قط وأخبرنى على مترجمى أنه يطلب من الناس أن يضربوا على بن أبى الجود كلما كف عن الرقص»^(٣).

وهو لا ينقل من هذه الأقوال إلا ما يمكنه من توضيح المشهد الغريب لقارئه الإيطالى وهو غرابية يغذّيها الوصف الخارجى فيتضاعف هول الواقعة وتتضخم بشاعتها وهى تنقل من خلال عين لم تتعود هذه المشاهد فلم تبرد لديها قوة الملاحظة ولم تنعدم لذلك امكانية الانبهار. فيتعمق الاندهاش وهو يمر من الرواى إلى قارئه الوهمى (الإيطالى) ثم إلى القارئ الحقيقى لسرد الرحالة «دفعت الناس حتى أقترت من عربة مسطحة صغيرة العجلات يجرها بفلان فوقها رجل متوسط القامة... إلخ»^(٤) ثم يقول «أبتلت لعابى... وجه الرجل الشائه المذخور، جسمه يسد الفراغ. والحق أننى فزعت»^(٥) وهذه المشاهد من الخارج (يعززها جهله بلغة البلد) تحدد

(١) «الزنى بركات» ص ١٣٧.

(٢) «الزنى بركات» ص ١٣٣.

(٣) «الزنى بركات»: الصفحة نفسها.

(٤) «الزنى بركات» ص ١٣٨.

(٥) «الزنى بركات» ص ١٣٩.

وعى الرحالة الواقع الذى يصوره من خلال مشاهدته وترجمة على. فغربة المشهد الذى يصوره واحتكاكه بأوضاع مصر السياسية لأول مرة تضطره إلى شيء من الاحتراز وإلى البحث فى ذاكرته عن أوضاع مشابه وإذا استعصى عليه ذلك ركن إلى الشك ورفض تصديق صحة ما ينقله إليه مترجمه» والحقيقة لم أصدق ما أخبرني به على فيما يخص حض الرعية على الذهاب إلى الأزهر لابتداء رأيهم، هذا تقليد لم أره قط، سابق لزماننا، لم «أسمع به على الرغم من سعة تجوالى»^(١).

ورغم أن الرحالة سوف يتعلم فى رحلته الثانية سنة ٩٢٠ هـ «لغة أهل البلاد فلم يعد بحاجة إلى مترجم عربى»^(٢) إلا أنه رغم ذلك لن يغادر زاوية النظر الخارجية وهى تنصب على تصوير الواقع وذلك أمر مفهوم تماما. فرحلاته المتقطعة إلى مصر ومعرفته السطحية بأحوالها سوف تفرض عليه طبيعته من حيث هو ملاحظ أجنبى. يقول فى وصفه القاهرة فى رحلته سنة ٩٢٢ هـ وهى ثالث رحلة له «أرى وجه المدينة مريضا يوشك على البكاء امرأة مذعورة تخشى اغتصابها آخر الليل حتى السماء نحيلة زرقاء، صفاؤها به كدر مغطاة بضباب قادم من بلاد بعيدة»^(٣).

وحين يصور واقع القاهرة وهى تثن تحت رقع قهر المالك وتنتظر مصيرها المحتوم يقول «فى الطريق على مهل أليم مضى طابور من سجناء الفلاحين مربوطين من أعناقهم بسلاسل حديدية يبدو أنهم متجهون إلى سجن من السجون، أخرج طفل لسانه مرات عديدة، دق طبل بعيد ربما يغادر الفلاحون عالمنا بعد قليل، مشيت قريبهم، عيونهم زائفة... نفس ما رأيت فى طنجة، طابور رجال يهبطون أسوار المدينة البيضاء مشدودين إلى بعضهم البعض»^(٤) بل أنه لا يغادر زاوية نظره هذه حتى فى رحلته الأخيرة وقد قرس بعد بأهالى القاهرة رعرع أنسابهم «فى بيت ناء عاط (كذا) طفل لم أدر ابن من هو، عند سبيل مياه قرب باب زويلة رأيت بشرا انتزعت أرواحهم بطريقة شيطانية، أدخل سيخ (كذا) محمى فى الضلوع لسان أحدهم مدلى سؤال أبله معاق لماذا جرى ما جرى؟»^(٥).

(١) «الزنى بركات» ص ١٣٨.

(٢) «الزنى بركات» ص ١٩٥.

(٣) «الزنى بركات» ص ٦.

(٤) «الزنى بركات» ص ١٣.

(٥) «الزنى بركات» ص ٢٧٩.

وإذا كانت معرف الرحالة باللغة العربية لن تغير شيئا من وجهة نظره إلا أنها سوف تمكنه من المرور من حكي الأفعال إلى حكي الأقوال ومن وصف الإطار الخارجى إلى وصف بعض مواقف القاهريين كما تدرك عبر أقوالهم وتصريحاتهم كيف يتعامل الراوى الشاهد اذن مع الأقوال^(١) وهو ينقل لنا أحاديث القاهرة بجميع ما يمكن أن يكون فى تلك الأقوال من مداليل اجتماعية وأيديولوجية متنوعة.

إن صيغتي الخطاب المباشر وغير المباشر هما اللتان تهيمنان أساسا على نقل المؤرخ لما يدور حوله من كلام ولما استمع إليه من خطب وبيانات رسمية وقد يبدو فى الظاهر ان هاتين الصيغتين قد تسيان بشكل أو بآخر إلى طبيعة وجهة النظر الخارجية إذ أنهما تمزجان بين صوت المؤرخ وصوت الشخصية المتحدثة إذ تتنفي الحدود بينهما إلى درجة ما. غير أننا بعد التحقيق فى الأمر وجدنا أن المؤرخ لا يستطيع فعليا إلا استعمال الصيغ غير المعروضة حين يعنى الأمر نقل خطبة بكاملها أو وصف ما يتناقله الناس حول حادثة معقدة نسبيا لا يمكن فعليا أن يوردها كما جاءت على ألسنة القاهريين، إذ أن ذلك يتطلب ذاكرة مستحيلة والأمر واضح من خلال إيراد المؤرخ لخطبة الزينى بركات بن موسى إلى وظيفته، حرصه على إقامة العدل، وإقامة العدل فى العالم أمر محبوب للبعض، مكروه للآخرين، كانت الفرصة مفتوحة أمامه لنهب الأموال وبكسب اليواقيت، اللؤلؤ والمرجان كما فعل الأولون وكما يفعل الآخرون، لكنه أبى خوفا منه وحده (يقصد الله) وها هو لا يملك أكثر مما يقيم أوده وقال أنه تعهد بتقسيم المال عن جهات معينة وتكث من استخراج أصناف الأموال التى تدرها هذه الجهات عادة، ولم يشك إنسان أو يتضرر، لم يصادر فلاحا فقيرا يعمل بها»^(٢).

(١) يبين جبرار جينات ان حكي الأقوال يكن أن يأخذ صيغا مختلفة:

(أ) الخطاب المسرود أو المحكى.

(ب) الخطاب غير المباشر.

(ج) الخطاب غير المباشر الحر.

(د) الخطاب المباشر.

Figures III PP: 191- 192.

وأنظر فى هذا المجال أيضا الدراسة التى قام بها ميخائيل باختين حول «الخطاب الغير مباشر الحر فى الفرنسية والألمانية والروسية».

(٢) الزينى بركات ص ١٩٣.

ويقول أيضا وهو يورد ما سمعه حول قصة الجارية والعتار «وقتها سمعت حادثة طريفة فصل فيها الزينى بركات بنفسه، حدث أن أرسلت جارية رومية بيضاء إليه تستغيث به قيل أنها لم تتجاوز الخامسة عشر أشتراها من سوق الجوارى رجل كثير النكاح ومن شرائه الجارية الرومية البكر الحسناء تفرغ لها تماما هجر معمله لم يعد يخرج من بيته...»^(١).

وواضح من هذين المثالين أن الصيغة المستعملة هى الصيغة غير المعروضة (مع العلم أن الصيغة المعروضة هى التى تليق أكثر بوجهة النظر من الخارج إذ أنها كما قلنا نحافظ على استقلالية الملفوظ) إلا أن هذه الصيغة غير المعروضة تنقس إلى ثلاثة أقسام: الخطاب المسرود، غير المباشر، غير المباشر الحر.

وإذا كانت الصيغتان الأوليان لا تثيران أى مشكل «حدث أن أرسلت جارية رومية بيضاء إليه تستغيث به» (خطاب مسرود) «قيل أنها لم تتجاوز الخامسة عشرة» (خطاب غير مباشر) فإن الصيغة الثالثة تثير حقا «سمعت مجىء الزينى إلى وظيفته حرصه على إقامة العدل، وإقامة العدل فى العالم أمر محبوب للبعض مكروه لآخرين... وها هو لا يملك ما يقيم أوده». وهذا الشكل المزيج «يستعير من الخطاب المباشر النغمة ونظام الكلمات وترتيبها ومن الخطاب غير المباشر الأزمنة والضمائر»^(٢).

فما هى الأسباب التى دعت المؤرخ الأجنبى إلى أن يدخل بوعى منه وعلى مسؤوليته (بما ينطوى عليه ذلك من أخطار) شكلا جديدا فى خطابه فإذا استطعنا أن نقتنع أنه لم يكن بإمكانه أن يحفظ للتحدث إستقلاله الذاتى الذى كان فى الماضى وذلك لضرورة وجود ذاكرة قوية لا يملكها أى كان. أقلم يكن يحسن به أذاك نقله فى خطاب مسرود أو غير مباشر، عدها لا مجال للشك فى كون المتحدث يعود إلى الماضى لا إلى الحاضر» ها هو لا يملك ما يقيم أوده» وكونه يخص المتلفظ وحده بدون أية امكانية الخلط بين خطاب المؤرخ وخطاب الزينى بركات. ان استعمال مثل هذا الأسلوب يثير عدة تساؤلات لأنه يبدو من عرض المؤرخ لخطبة الزينى وكأنه يتبنى أقواله.

أ- هل أن المؤرخ هنا أراد أن يقترب إلى حد كبير من خطاب الزينى وبذلك يكون

(١) «الزنى بركات» ص ١٩٨.

(٢) «الماركسية وفلسفة اللغة» ص ١٩٠.

أكثر وفاء له. قائلا في نفسه أنه إذا كان من المستحيل عليه إirاده بشكل حرفي فلا أقل من أن يرتبط بنغمته وتركيبه.

ب- هل أن جمال الغيطاني من خلال جعله المؤرخ ينقل أقوال الزينى بركات بهذا الشكل أراد أن يشير إلى مخاطر وجهة النظر من الخارج.

فمن ينظر من الخارج قد يكون في غاية الموضوعية ولكنه يمكن أن يكون ضحية «موضوعية» أيضا. إذ أنه قد ينبهر ببعض المظاهر الخداعة. فوضع المؤرخ هنا يبدو مشابها لوضع العامة التي كثيرا ما ينطلى عليها حيل التنحيل السياسى وخداع أجهزة الإعلام وهى تصور الواقع بشكل متفائل دانا وتبرى مساحاة السلطة من الأخطاء المرتكبة. ووقوع المؤرخ ضحية المظاهر الخداعة أمر متأكد يقول المؤرخ أثناء نقله لخطبة الزينى^(٢) تزايد إعجابى بآبن موسى عندما عاد إلى أطرافه لا يتكلم إذا ساد هدوء، لمحت ضيقا خفيا حل به، طبعاً لا بد أن يضيق بهذه الصفاقة^(١) ربما وصل أعداؤه ليفسدوا عليه حديثه إلى الناس^(٢) ويقول أيضا في المقتطف «أ» تحدثنا عن الزينى «اغماضه عينيه فيها رقة وطيبة تدنى فروع منه»^(٣) فهو إذن يقع في أسر الزينى لأنه (مثل العامة تماما) لا يملك أن يحلل الأشياء من الداخل وأن يدرك الاسرار فهو لا يملك المعرفة الكافية لذلك.

- هل أن جمال الغيطاني قد استهوته هذه الصيغة (سوف نرى أنه يستعملها بكثرة مع راوى السرداقت) فيخلط بذلك بين سرد السرداقت وسرد المقتطفات^(٤) بدون وعى.

لسنا نملك أن نقدم اجابة واضحة، على ان إشارة موضوع تبدو لنا كافية هنا. وطفيان الخطاب غير المعروض لا ينفى وجود تنوع في العرض من وقت إلى آخر فالراوي يلتجئ، في بعض الأحيان إلى إيراد الأقوال بشكل مباشر وخاصة عندما يعنى الأمر حواراً له معنى خاص أو فقرة لها دلالة متميزة أو يعنى كلمات قصيرة مقتضية لها دور أساسى في توضيح وصف المؤرخ مع ما، كما فعل ذلك في نقله

(١) وفى لحظة يهينها قبل تهليل الناس انطلقت صيحة من أقصى المسجد، انطلقت فى هفوة صمت تخللت حديث الزينى... وكذاب» (الزينى بركات ص ٢٠١).

(٢) «الزينى بركات» ص ٢٠١.

(٣) «الزينى بركات» ص ١٠.

(٤) ذكرنا في الفصل المتعلق بالوثيقة التاريخية مثالا للخلط الذى يقع فيه الغيطاني (من خلال استعماله للخطاب غير المباشر الحرفى شكل مونولوج داخلى) بين صيغتين سرديتين متناقضتين.

لمقتطف من الحوار الذى سار بين الزينى والجماهير أثناء الخطبة التى تلاها بجامع الأزهر.

أنتم أخوتى... يا أخوتى

هل سرقت واحدا منكم؟

(تألفت الحناجر تسد الفراغ)

- حاشا لله.

- هل أتيت فاحشة؟

- لا.

- هل ظلمت واحدا منكم؟^(١)

إن هذا المثال لصيغة الخطاب المعروض تؤطره الصيغ للسير المعروضة التى أشرنا إليها يبدو ذا حجم ضئيل بالنسبة إلى الصيغ غير المعروضة الأخرى فيكون بذلك نوعا من المفارقة. لكنها مفارقة تخدم الغرض العام للسرد، إذن أن المنقول المباشر أتى عادة فى السياق العام نفسه لكن بصورة أكثر دقة يقترب الكلام لذلك من شكل وثيقة مدرجة فى خضم تصوير واقع علاقة الزينى بالجماهير الشعبية فهذا الجزء المتقطع من كلام الخطيب ومن رد فعل الجماهير يندرج ضمن إطار عام ولكن لمزيد خلق جو المفارقة بأننى مكتنزا مقتضيا فيدعم بذلك المقولة العامة التى يوحى بها عرض الرحالة الخطبة المحتسب والذى تتلخص فى شعبيته وحب الناس له. هذه المقولة التى تدفع بالمؤرخ كلما ذكرنا إلى الشيء من التبنى لصوت الخطيب من خلال صيغة الخطاب غير المباشر الحر التى شرحنا بعض أبعادها.

على أن هناك صيغة معروضة متميزة التجأ إليها المؤرخ كذلك فى مقتطفاته وهى عرضه بعضا مما دونه ابن عباس حول خروج السلطان المملوكى إلى الشام. وهو كما ذكرنا يشير صراحة إلى مصدره فيحقق بذلك هذه الوظيفة التى يسميها جينات استشهادية "Testimoniale" وتمثل فى أن يتجه السارد إلى ذاته فيبين هذا الجانب الذى يشارك به الراوى فى حكايته وهذه العلاقة التى يبنئها معها، علاقة وجدانية بالتأكيد ولكن علاقة أخلاقية وثقافية يمكن أن تأخذ شكل شهادة كأن يذكر السارد المصدر الذى أستقى من معلوماته أو درجة دقتها.

(١) «الزنى بركات» ص ٢٠٠ - ٢٠١ (ذكرنا هذا الحوار المعروض على سبيل المثال لا الحصر).

وإذا كان الراوى الإبطالى هو الراوى من الخارج الذى يمكننا من صورة مجزئة مفتتة للعالم، ويسمح لنا بولوج عالم الداخل فى سطحيته، فإن كلامه ليس إلا عتبة عالم الداخل لأن السرداقات تستقل باعتبارها لغة العمق براو خاص وهو يعد الراوى الأصلى والابتدائى. وهو لا يشارك فى الأحداث ولا يبدو واعيا بكتابتته ولا يبنى علاقة مع القارىء. أنه السارد المخفى وراء الأحداث يسرد القصة بصيغ الغائب (هو) ولا شك أننا مع هذا النمط من الرواة الذى يطلق عليه علماء السرد اسم الراوى العارف بكل شيء، الموجود فى كل مكان Omniscient- Omnipresent يسيطر على العالم ويدرك كنهه وأسراره بدون أى تفسير لأسباب هذه المعرفة وخفاياها^(١) فلا وجود لهزؤه يتحدث من خلالها. فراوى السرداقات يحقق من هذه الناحية ما يسميه جيناث بغياب التثيير Absence De Focalisation ولكن هذه الصيغة ليست الوحيدة التى يعتمد عليها راوى السرداقات فكثيرا ما يتخلى عن استقلاليته وهيمنته على عالمه فيندمج مع شخصياته وينقل لنا أفكارها وأحاسيسها من خلال وجهة نظرها وهو بذلك يمزج بين غياب البؤرة والبؤرة الداخلية أو بين «الرؤية من الخلف» و «الرؤية مع».

- الرؤية من الخلف (أو غياب البؤرة السردية)^(٢).

يبحر الراوى بحرية عبر الأماكن والأزمنة لينقل لنا صورا من حياة القاهرة المماليك. فلا يحده شيء ولا يوقفه حاجز وإنما هو الإله القادر الذى لا تغيب عنه شاردة ولا واردة يدخل الراوى مخدع على بن أبى الجود فيصور لنا عاداته السردية التى لا يعمل بها جنس مخلوق «على بن أبى الجود لا يصحو إلا بعد مضى ثلاث ساعات من النهار، دائما ينام متأخرا، بعد عودته كل ليلة من القلعة يجمىء نوابه، يراجع معهم ما تم من أعمال خلال اليوم المقتضى... ثم يمضى إلى إحدى زوجاته الأربع أو جواربه السبع والستين، من شهر أكتتمل عددهن سيعا وستين بعد مجيء واحدة حبشية»^(٣) وهو يدخل أيضا أحد بيوت القاهرة التى تصبق بسحر روائع الشرق

(١) لمزيد الاطلاع أنظر المواقف المختلفة من هذا النوع من الرواة فى المراجع التالية:

— Alain Robbe. Grillet "Pour Un Nouveau Roman" Les editions De minuit Paris 1963. P: 26.

- Wolfgang Kayser: "qui raconte Le roman" Poétique De récit P: 64.

- Booth "Distance et Point De Vue" P: 110.

(٢) أنظر مفهوم الرؤية من الخلف فى:

- (Figures III P: 206) (Catégories De récit Littéraire P 147).

(٣) «الزنى بركات» ص ٢٠.

ليراها هادئة حين تكون الشوارع فى نفس اللحظة تختنق بزحام كبير. « تبقى الكلمات معلقة فى فراغ البيت، ينسل هدوء عذب رقرق كسرب عصافير يطير على علو شائق، فى اللحظات نفسها تختنق طرق الحارة بزحام كبير تموت الأصوات كلها خارج جدران البيت، تنفذ رائحة لا تنتهى إلى جنس نبات أو عطر معروف، أتلطف الريحان بماء الورد بروج المرفوف بروح السوسن، يتمهل كل منهم فى تفكيره يعمق (كذا) الهواء يميل إلى لون الرماد يملأ الصدور خشوعا و رهبة»^(١) ويدخل الراوى أيضا بيت زكريا رغم بصاصى السلطنة «الآن يطل زكريا من طاقة المشربة الشتاء يتدثر بليل أسود بارد، نور يلعب فى الناحية المقابلة، تسهر وسيلة، تخشى مجيئه فجأة، الليلة لن يحتوى نهديها لم ير مثلها طوال عمره صلاية وليونة، رقة وقسوة، خوف ونشوة أقبال وانفلات، اقتراب وابتعاد، كرتا عجيب أملس طوح راحة يديه، يهوى نهودا لم تقسها يد بشر»^(٢).

وكما ينفذ الرواى عبر الأماكن الأكثر سرية فى القاهرة ينتقل بينها ليكون هنا وهناك فى نفس اللحظة فينبهر بسحر القاهرة الصوفية أو يسرد فى كثير من «التلذذ» وقائع سرية تجمع بين رجال نهمين ونساء يعقبن بروائح الشباب الغض والشهوة المحترقة العطشة ينفذ أيضا عبر القلوب فيدرك خفاياها. هكذا يرحل فى قلب سعيد فيكشف حبه الرقيق لفتاته «جاءت مال رأسه، مثقل (كذا) بحيرة، بخجل، باضطراب، احتوى راحة يهدا الصغيرة الدقيقة من رمضان هسات نهار وليد»^(٣) ويرحل أيضا فى قلب سعيد ليرى كرهه لزكريا «الآن تتسأل مرارة فى حلق سعيد أى طالب مجاور لا يجروء على لعنه، سعيد يلعنه فى سره، يعرف امتداد ظله بين الأروقة والحجرات إلى محراب المسجد، تحت حصر الجوامع، غرف النوم فى البيوت»^(٤).

- الرواية مع (الرواية مع الشخصية)^(٥).

على أن هذا الراوى غير المولع كثيرا يقيم «الواقعية» لا يحافظ دائما على غياب البؤرة السردية بهذا الشكل فيلجأ فى أحيان كثيرة إلى اختيار وجهة نظر محددة فيعتمد فى ذلك على المنولوج الداخلى. فهذا سعيد يحلم بحبيبته وبالعالم

(١) «الزنى بركات» ص ٤٣-٤٤.

(٢) «الزنى بركات» ص ٦٤.

(٣) «الزنى بركات» ص ٧٣.

(٤) «الزنى بركات» ص ٧٧.

(٥) أنظر فى تعريف هذا المصطلح فى: (Figures III P: 206) وفى (Catégories De récit Littéraire P: 148).

ينفى منه الظلم «دس سعيد قدميه فى نعليه، لو أنها تنظر الآن لو يراها مقدار ساعة يقضى والده العمر متنقلا فوق مآذن الدنيا زاعقا باسمها فى وجه السماء. معلنا ما يتقلب فى صدره، يعبر البلاد كما اجتازها هؤلاء، زاده عينها آه لو تصفى اليه. آه لو يركبان فى زورق عبر النيل، أيديهما فى التيار، تنثر رذاذا أبيض، يراها فى مدينة لم تعرف الطواعين (كذا) لا يموت الإنسان فجأة فى عرض الطريق، لا يتوجع، أمروء لحطف ابتته، لا يساق الفقراء إلى الجب، إلى المقشرة لا تقضى أعمار فى سجن العرقانة لا تنزع يد من جسم لأنها سرقت خياره»^(١١) وها هو زكريا زعيم البصاصين يحلم بقدرة أكبر على أدراك أسرار الخلق «ربما يموت إنسان فى هذه اللحظة بعينها. هذه اللحظة بالذات. آه انقضت حلت لحظة غيرها مات، كم إنسان يذكر اسمه الآن، أى أفكار فى ذهن الزينى. الآن تلد امرأة طفلا، ماذا سيصبح بعد ثلاثين عاما بأى أرض يموت.. كم رجلا يعلوا امرأة فى المدينة الآن؟... لحظات كهذه يدرك فيها أنه مهما نقلت بصيرته فسوف تظل أمور محتملة عليه لو يجيء زمان يعرف بصاصوه كم من الرجال يضاجعون حريمهم أى أطفال سيسكنون أرحامهم، أى طفل منهم سيولد ويكبر، يثير فتنا وقلال لو عرف هذا لنح الرجال من أتيانهم المرأة التى ستحمل الطفل. هكذا يجتز الشر من جذوره»^(١٢).

هنا يظهر كيف ينزل الرواى من عليائه، من سمائه ليختلط بشخصيات ول يحمل لنا بصوته بعضا من هواجسها وأفكارها ونظرتها للعالم وهنا تبدو كذلك هذه الصيغة السردية الى أشرنا إليها وهى الأسلوب غير المباشر الحر.

واختلاط صوت السارد وصوت الشخصية يجعلنا هنا أمام راو لا يفرط فى دوره حتى فى المجالات التى تستوجب ترك الشخصية تبوح بأسرارها. أنه بدون شك راو يتلذذ بلعبة السرد حتى ليكاد يتماهى مع شخصيته حين يبيع فى عالم البوح وبذلك يقف دائما حاجزا بيننا وبين شخصيته إذ صوتها لا يستقل بذاته إلا فى القليل النادر. أننا نظل حبيسى صوت «نرجسى» مدرك تماما لعلوية عالم السرد غير قابل ليعترك شخصياته تتكلم لأنها إذا تكلمت سرقت منه دوره ونفت وجوده وضيعت عالمه (ألا تتحول الشخصية حين تتكلم بصوتها إلى سارد؟).

وهذه النرجسية المفرطة التى يتسم بها الرواى هنا تخفى رغبة دفينة فى التجلى

(١١) «الزنى يركات» ص ٧٨.

(١٢) «الزنى يركات» ص ٩٣.

والظهور فيمكن جسما خاصا ويأخذ شكلا محددا. ويدون هذا التحدد لا يكون التجلى. ولكنه ويعكس الاشكال التى يطالب بها النقد الحديث (ترك الشخصية تتحدث بصورتها) فإنه يبدو حرا تماما فى تقمص الشكل الذى يريد وذلك يتطلب خيالا خاصا وحضورا وجدانيا عميقا يتحول من خلالهما ما هو غير عادى إلى حضور مجسد وما هو مادى إلى فكر خالص أو جسم رفيع. أنه عالم وسيط يلتقى فيه الفكر بالجسد فيسيطران على العالم الخارجى، عالم البشر والاشياء، فيخرج الراوى لذلك ومعه شخصيته من عالم العزلة. أنه إله الصوفية الذى أراد أن يكتشف العالم من خلال خلقه فذهب يشارك فى كثير من التعطش شخصياته وهم يلجون عالم المرأة الغريب ويستعدون للذائد المباحة والمحرمة يمد يده إلى جيد وسيلة يمر عليه مرا هينا لطيفا، تستمر فى حديثها، ترتعش الحروف فجأة بينما تطلع يده وتنزل تقترب أصابعه من صوان أذنيه. تخرج أنفاسه ساخنة فوق مؤخر عنقها. قشعريرة بدنها تنتقل إليه يتابع اختلاج ركنى فيها، فجأة يحتوى أذنها الصغيرة فى فمه، يرضع اللحم القاسى، تشبه، تتباعد أطراف جسدها. تحيط ثدييها بيديها تغمض عينيها تروح إلى بعيد فجأة بضربة واحدة يمزق الشوب، لا يفك أزراره، إنما يمزقه، يصغى إلى تقطع القماش تنكشف له بدايات العالم الطرى، تبدأ حركة من عينيها تجسد صغر السن، تفتح الزهرة، صبية تطرق أول العمر تدهش إذ تقف عند حدود الدنيا. أمثل هذه المتعة توجد فعلا؟^(١١)

نعم أن هذه المتعة توجد فعلا ولذلك يتماهى الراوى مع شخصياته وي طرح أسئلتها ويكشف أحاسيسها بلغة هى لغتها لأن فيها كثيرا من ادراكها للعالم ومن تصورها للسعادة ولكن بضمير الغائب الذى يمكنه من مسك العالم بالطريقة التى يشاء، وإن هذا الضمير ليس مجرد وسيلة أدبية أنه الفعل الإلهى الذى يختلط بموضوعه رغم محدوديته فتتحول هذه المحدودية إلى حرية لا متناهية أو إلى سجن غريب فالراوى هنا يتحرر عبر تجليه ولكنه كذلك يتحول إلى عبيد لشخصياته.

على أن اللذة التى يتمتع بها السارد وهو يشارك شخصياته وعيها ولذاتها، أحزانها وخيباتها ليست مجرد ترف سردي، فالمتولوج الداخلى حتى وهو مسرود يظل ذا دلالات عالية لأنه فى جميع الحالات يعنى وجود وجهة نظر محددة بل يعنى

(١١) «الزنى يركات» ص ١٤٤.

أكثر من ذلك: ان نص ابن ايباس ذا الصوت المنفرد يتحول مع جمال الغيطاني إلى «نص متعدد الأصوات» ومن خصائص هذا النمط من النصوص أنه يقدم المادة القصصية سواء كانت الحدث أو المكان أو الشخصيات الأخرى من زوايا مختلفة بحيث يكون النص كوكبة من الدلالات المتصارعة وبحيث لا يطفى منظور على منظور آخر^(١) «ولا يلجأ الغيطاني لتحقيق ذلك إلى تقديم حوار بين الشخصيات لأن الأمر البارز في غو العلاقات هو إلغاء الحوار فلا لقاء بينها وجهها لوجه لأنه ألقى» المشاهد التي تجمع بينها وأصبحت الشخصية حبسة وعيها لا تستطيع أن تخرج منه لكونها منغلقة في عالم وهمي من صنع خيالها وقد ولدت هذه التقنية في كل ثنيا النص جوا كابوسيا، وأكدت أيضا عدم امكانية الاتصال بين الشخصيات والعالم الخارجي الرجب فلا وجود لهذا العالم ولا وجود لما فيه من مخلوقات وحقائق^(٢) «وينفى التكنيك الذي يستخدمه الغيطاني امكانية أن يحصل الإنسان على المعرفة ومن هنا تأتي دلالة المونولوج الأصلية: أنه الصراع بين الممكن وغير الممكن بين الموجود والمنشود، بين الرغبة الدفينة التي يكشف عنها الحوار الباطني والواقع بكل مآسيه وإحباطاته.

فسميد الحالم بالعدل يسقط في الأخير ضحية حلمه إذ ينجح النظام في زرع جرثومة اليأس في نفسه، ينتحر الحلم ويعوضه البحث عن الخلاص الذاتي. الإدمان على التدخين والقهوة، البحث في جسد المرأة عن راحة مفتقدة وعن حب ضائع ينتهي الحلم وتستقر البشاعة مصيرا وقدرا فيقتنع أخيرا بما يقوله له صديق له «جئنا إلى الدنيا وسنمضى عنها، فنحن لسنا بمعمرين وسنترك آخرين يأملون في قدم الأيام السعيدة، يا سعيد لماذا نصدم رؤوسنا بالصخر،؟ عطن (كذا) الدنيا أبدى، عيث الجان بالخلق لا ينتهى. الظلم كثيران المجوس لا تنطفئ^(٣) وهكذا ينتهى

(١) يرا قاسم: «المفارقة في النص العربي» ص ١٤٧.

(٢) المرجع السابق، نفس الصفحة (على أننا نشير هنا إلى أن الشخصيات لا تتحاور إلا إذا كانت قريبة من بعضها البعض كأن يحاور سعيد الشيخ أبا السعود أو رفيقا له وهو على.

(٣) «الزنى بركات» ص ٢٠٨.

سعيد بهذه الكلمات التى تمثل سرادقا بمفردها «آء اعطبونى وهدموا حصونى»^(١).

بل إن زكريا وهو زعيم البصاين وحامى حمى السلطة يبدو هو نفسه ضحية سلطته ذاتها إذ يتحول عدم القدرة على معرفة كل دقائق الأمور والتجسس على كل الناس وأدراك الحقائق فى جزئياتها بمفعول الهوس إلى شعور محض بالتقصير وهكذا يصبح كل إنسان كل صغيرة وكبيرة سرا يستدعى التنبيه والحذر وتجنب المباغلة «يشط الفكر بزكريا إذ يذكر أن كل إنسان يمشى حاملا ملكين ملكا يرصد الحسنات فوق الكتف الأيمن والآخر يدون السيئات فوق الأيسر لا يكفى هذا، إنما ينتظر ناكر وناكير فى القبر، يسألان يستقصيان ويستفسران، ينتزعان الحقيقة بضرب الميت بهروات ملايكة لا يعرف أشنع من قسوتها كم عدد الناس فى الدنيا؟ لكل إنسان ملكان، هل يوجد اتباع لناكر وناكير، لو دفن رجلان فى وقت واحد كيف يستوجبانهما؟»

كيف يسألان فى وقت واحد، ناكر وناكير، لا يمكن تواجدهما فى كل قبر الموجود فى الدنيا كلها هو الله سبحانه وتعالى»^(٢).

إن زكريا زعيم البصاين (وتلك هى المفارقة العجيبة التى يكشف عنها المنولوج) هو ضحية السلطة التى يمثلها لأنه فى قرارة نفسه يحمل روح طفل لا روح جلد «لو يبقى الإنسان طفلا إلى الأبد، لا يذكر يدا ملست عليه.. لسعة حرقه تغشى قلب زكريا من حين إلى حين»^(٣).

حتى عمرو بن العدوى البصاين الصغير الذى انخرط فى صفوف البوليس السرى حديثا يركبه هوس زكريا بن راضى: حلم ادراك كل شىء. أنه يتجند بأكمله، بلك ما لديه من قوة انتباه وتركيز لإصلاح العجز الذى يحس به وللوصول إلى أكبر قدر من النجاح. وذلك أمر يتوقف عليه بقاؤه فى مهنته. فكل خطأ سيحاسب عليه فورا، كل جاسوس جاسوس يراقبه، عمر، الزنى بركات مخيف لغيره من الناس لأنه يمثل عين السلطة البغيضة ولكنه أيضا خائف على الدوام لأنه ضحية لهذه العين ذاتها.

(١) «الزنى» و«السراق السابع» (صفحة بدون رقم).

(٢) «الزنى» ص ٩٤.

(٣) «الزنى بركات» ص ٨٥.

وهكذا تبدو جميع الشخصيات ضحية الواقع وهو يحمل صوت السلطة فيلغى بذلك كل الأصوات ويجبر الجميع على الصمت أو على الارتداد إلى الداخل لممارسة نوع مريض من الحوار لا يشارك فيه إنسان إنساناً. وصوت السلطة فعلاً هو المهيمن فى الرواية فهو صوت مستقل بذاته. أنه الصوت الوحيد^(١) الذى يلجأ الغيطاى إلى تركه يتكلم بشكل مباشر عبر النداءات والرسائل والحطب التى درسناها فى فصل سابق. وهى النصوص المعروضة المدرجة بشكل مباشر فى ثنايا النص السردى.

تتعدد الأصوات فى «الزنى بركات» من صوت المؤرخ إلى صوت السارد إلى صوت السلطة، الزنى بركات وتتراوح زوايا النظر بين الرؤية من الخارج التى توقع صاحبها ومعها القارىء فى الخطأ وبين غياب البؤرة السردية تماماً مع السارد العارف بكل شئ. والذى لا يخطئ أبداً وبين هاتين الصيغتين زوايا نظر كثيرة. فلكل شخصية نظرتها وعالمها، الزنى بركات وهل ينجر الواحد منها فى حضارة القمع من جبروت السلطة وظلمها؟

وهكذا يضع الغيطانى فى قلب التدوين التاريخى فى العصور التى مضت قراءة تتميز بأعلى درجات الحدأة حيث تغيب سيرة الفرد فى سطحياتها وتخرج من العمق أصوات متداخلة متضاربة لتوحى بأبرز سمات التمزق الذى يعيشه الإنسان العربى فى بحثه عن ذاته وفى تصوره لمصيره الذى يطلب منه ألا يشارك فى صنعه.

العصر الملوكى: روائها

- القمع والهزيمة

يقول ابن اياس فى المجلد الرابع من كتاب «بدائع زهور» «عاقب بدر الدين بن مزهر وعصره فى أكامه ركب ودق القصب فى أصابعه وأحرقها بانار حتى وقعت عقد أصابعه ثم نوعا له أنواع العذاب فأخذوا له كماشه حديد أحسنوها بالنار واختطفوا بها أبزاه (كذا) وأطعموها له ثم خذوا له جبل قنب ولووه على أصدائه حتى نفرت عيناه من وجهه وسالت على خديه وقاسى ما لا خير فيه وعذب أنواع

(١) عدا صوت المؤرخ الإيطالى إذا اعتبرنا كلامه معروضا فى علاقته بخطاب السارد الابتدائى ولكنه صوت أجنبى لا حول له ولا قوة.

العذاب الشديد وكان المتولى عقابه الحاج بركات بن موسى»^(١).

هذه بعض من «الصورة المهزوزة السوداء» التي بقيت لنا من تلك العصور المظلمة، الزينى بركات من هنا وهناك أضواء جهنمية تؤكد حقيقة الحياة المصرية فى ذلك الزمان. كانت أشبه بجهنم «دانتي» فى أقسى طوابقه»^(٢). فعلا. يقول الرحالة «لن أنجو من العسس، الزينى بركات المنسر، الزينى بركات الماليك... شموع بيتى مطفأة، الزينى بركات أخشى تراقص الضوء فى أحداق العيون المتلصصة»^(٣) فإذا نحن أمام مدينة خائفة يحكمها اللصوص وسلطان الدولة عبر عسسها ومالكها. أننا أمام أبرز صورة للقاهرة فى آخر عهد الماليك وهى تستمد للخضوع لبطش غزاتها العثمانيين.

ويقول الرحالة الإيطالى مؤكداً على الجو المغمم بالخوف والقمع السياسى «فى الميون رجا» أخرس، الزينى بركات خوف موغل فى الأعماق، الزينى بركات طابور من السجناء، الثغلايين مريوطين بسلاسل حديدية»^(٤) ويقول أيضا «أرى القاهرة الآن رجلا معصوب العينين مطروحا فوق ظهره، الزينى بركات ينتظر قدرا خفيا، الزينى بركات أشعر بأنفاس الرجال داخل البيوت... الوقت يمضى ولا يمضى»^(٥).

وبذلك يضع المؤرخ الإيطالى منذ الوهلة الأولى ملامح الجو الذى سيطر على الرواية بأكملها وهى تسافر بزمناها إلى زمن الحكم المملوكى. وهو جو يسوده الخوف والارهاب الجسدى.

وليحملنا المؤرخ الإيطالى بشكل أدق إلى قلب هذا العصر يقدم لنا حكاية «الجارية والقطار» وقتها سمعت حادثة طريفة فصل فيها الزينى بنفسه. حدث أن أرسلت جارية رومية إليه تستغيث به قيل أنه لم تتجاوز الخامسة عشرة اشتراها من سوق الجوارى رجل من يعمل فى استقطار ماء الورد طسخم الجثة، الزينى بركات لهم، الزينى بركات كثير النكاح، الزينى بركات ومنذ شرائه الجارية الرومية البكر الحسنة تفرغ لها تماما»^(٦).

(١) بدائع الزهور.

(٢) حسين فوزى: سندهاد مصرى دار المعارف، الزينى بركات الطبعة الثانية القاهرة سنة ١٩٦٩ ص ٣٧٩.

(٣) «الزينى بركات» ص ٨.

(٤) «الزينى بركات» ص ١٣.

(٥) «الزينى بركات» ص ١٤ - ١٥.

(٦) «الزينى بركات» ص ١٠.

ويبدو أن الرجل قد بالغ فى اتباع أشباع نهمه بما جعل الجارية «صوتها يعلو خارج البيت، الزينى بركات فيسمعه المارة بوضوح، الزينى بركات بدأ حاداً، الزينى بركات يسمع جرى أقدام، الزينى بركات يسود صمت لا يستمر كثيراً حتى يعود بعد قليل من جديد»^(١).

ولكنه ما نال البنت من أرهاق، الزينى بركات نتيجة شهوة زوجها التى لا تتردى أبداً اضطرت إلى أن تشكو أمرها إلى الزينى بركات الذى توجه إلى بيت الرجل «فكبس البيت وقبض عليه و «أمر ببطحة أرضاً، الزينى بركات كتفوه فقبل أنهم روعوا لمنظوره وأقسم شيخ الحنيفة أنه لم ير شيئاً كهذا فى حياته من قبل»^(٢).

ومن خلال إيراد المؤرخ لما دار من نقاش حول هذه الحادثة نكتشف هذا الوزن المخيف الذى تقلكه السلطة وهى تجثم على صدور الناس ورقابهم وتدخل فى أخص شؤون حياتهم «تيل أيضاً أن العطار مظلوم وليس عنيفاً وتسأل الرجال هل توجد امرأة تكره هيئة رجل كهنية العطار، البنت فعلاً لعوب وكرهته، استغاثت بالزينى لتهرب منه لسبب خفى وبقي شعور خفى بالرهبة فى أعماق الناس»^(٣) وتقتل هذه الحكاية عالم الشرق بكل أبعاده الأخلاقية والسياسية.

ويظل المغزى العميق لهذه القصة- التى تعتبر فاتحة حوار شيق بينيه «الغبطانى» مع التاريخ- هو هذا الشك فى نوايا السلطة وهى تبدو فى الظاهر نصيرة الحق والأخلاق والدين وتسلك رغم ذلك لعبة الارهاب وطرق الخديعة فتدخل على الرجل فى بيته وتفسد عليه أمره، تحصى له أنفاسه وتقيد سكتاته وتسد آفاقه وهذه هى الملامح الأساسية للسلطة السياسية ولكننا نقف مع الرحالة الإيطالى عند حدود الظاهر فقط فهذا حد معرفة المؤرخ الاجنبى. ولكن السرداقات وخاصة وقائع تعذيب على بن أبى الجود سوف تشرح الغوامض وتقلل الفراغات، فيتحدد بذلك وجه السلطة ويظهر من أمرها ما كان غامضاً ويتضح ما كان مستتراً مختفياً وراء أقوال الناس وما تبادلوه من حكايات حول قصة الجارية والعطار.

تدخل السرداقات منذ الوهلة الأولى عالم القاهرة المملوكية فإذا الممالك يستيقظون قبل استيقاظ القاهرة وإذا هم يمثلون فى هذه الصورة البانورامية التى

(١) «الزينى بركات» ص ١٠.

(٢) «الزينى بركات» ص ١١.

(٣) «الزينى بركات» ص ١١-١٢.

يقدمها الفيظاني واحدا من العناصر البارزة فيها « أول النهار، الزنى بركات تغرق البيوت فى نعاسي طوى... أشرعوا سيوفهم فى وجه النهار المقبل يبقى فى أذهانهم انطباع خفيف كأله ضربة المجدف فى مياه ترعة هادئة»^(١).

هكذا يفتح السرد من الداخل على صورة «هؤلاء الاجناد المفارين الذين بيعوا فى أسواق النخاسة صبيانا بدنانير معدودة وأستطاعوا أن ينشأوا إمبراطورية مصرية تضم مصر والشام واليمن والحجاز وبقرة، وأن يتمموا عمل صلاح الدين الأيوبي فيجهزوا على الصليبيين وأن يردوا جحافل التتار عن الشام ومصر»^(٢).

ويسير ركب هؤلاء الاجناد ليدخلوا بنا عالم المحتسب على بن أبي الجود، ندخل معهم عالم هذا الرجل الذي لا يعرف عاداته أحد «لا يصحوا إلا بعد مضي ثلاث ساعات من النهار... يخلو إلى نفسه مقدار ساعة يمضي إلى إحدى زوجاته الأربعة أو جواريه السبعة والسبعين»^(٣).

تدخل مع الاجناد المساليك عالم الماضي بحريمه ورواحه عربيات وحبيبات «رائحة ثياب ممجزة بعبير أنثى» غير أن على ابن أبي الجود «لا يخطئ» طريقه إلى من أختارها ليقضاء ليلته»^(٤) وتكتشف شيئا فشيئا مع اقتراب المساليك من مخدع على بن أبي الجود بعض سمات العصر المليئة بالغموض والشائيات والصراعات التي تنخر البلاط السلطاني. فعلى بن أبي الجود من هؤلاء الذين «يضيفون ويبدلون فى الكلام بحيث يغير خاطر السultan على قائله»^(٥) وهو «يلبس عباة زركش سوداء حفيظ بالقصب والذهب»^(٦)، صاحب أبهة وزهو وتكبر «يتعمد التجول بها وتحسسها وإبرازها وأمالتها إلى الخلف»^(٧) وهو رجل خطير يحبك خيوط المؤامرات والدسائس، كثير الأعداء «منظر عمامته فوق رأسه يوغر قلوب الحساد...

(١) «الزنى بركات» ص ١٩.

(٢) «سنة مصر» ص ٢٨.

(٣) «الزنى بركات» ص ٢٠.

(٤) «الزنى بركات» نفس الصفحة.

(٥) «الزنى بركات» نفس الصفحة.

(٦) «الزنى بركات» نفس الصفحة.

(٧) «الزنى بركات» نفس الصفحة.

وهو قليل الحذر عديم حسن التصرف «لا يبالي.... لا يخفى ما فعل بل يتجاهر به»^(٢). حين تتحدد صورة هذا المحتسب وهو يوشك على نهايته السياسية، ينتهى سير أولئك الاجناد الذين أستيقظوا قبل أن تستيقظ القاهرة ويبدأ مشهد الايقاف الغريب من حيث الأسلوب وطريقة التنفيذ. يدخل الماليك على بن أبى الجود فى مخدعه «أما الباب فدفعته قدم محاطة بهذا فرسان الماليك الجلودى الأسود الذى يغطى قصبة الساق ويلم السروال»^(٣) ينام على بن أبى الجود راضيا ملتصقا بزوجته الثالثة سالمة التى «أيقظتها حركة غير معهودة أقدام تسرع، أبواب تفتح، صيحات بعض الحريم الخافتة، الأصوات تصل إلى المخدع غير واضحة، تختلط وتضيع معالمها، ساقية ترفع مياها، تدور وتصر أخشابها القديمة، أمتار تلمس أرضا جافة قارب يتأرجح حوافر تعدو»^(٤) وتقلب المرأة فى مخدعها فتسقط أوان ويصرخ طفل تسقط كتلة خشب، تتسابق دقات قلب المرأة النائمة والرجل الذى كان سيذا وفى لحظة ما ينقلب إلى فريسة مذعورة ترجف من الرعب، مع استيقاظها يحف ريقها.

ويدرك الرجل هول المصيبة. ان فى الأمر وشاية وخيانة. أمر دبره الماليك ليعزلوا رجلا من منصبه ليطيحوا برأسه القاهرة لم تستيقظ بعد. أمر دبره الأمير قانى قايتى بأى أمير الخيل السلطانية.

«فيما يبدو أخطأ نواب على بن أبى الجود فى تحذيره، فى إعلامه بأن شيئا يبدر لسه لسم يذكروا له وقسوع أى حادث غير عادى، فيما بعد زعم البعض أنهم عرفوا ما دار بالذات فى بيت الأمير قانى قايتى»^(٥). ولح العامة بعد ذلك «هل أوضحوا وصرحوا إلى زكريا بن راضى أحد نواب على بن أبى الجود وكبير بصاصى السلطنة أنه لسم ينقل ما يعلمه إلى ابن أبى الجود، هذا ما جعله ينام راضيا ملتصقا بزوجته

(١) «الزنى بركات»، نفس الصفحة.

(٢) «الزنى بركات»، نفس الصفحة.

(٣) «الزنى بركات»، ص ٢١.

(٤) «الزنى بركات»، نفس الصفحة.

(٥) «الزنى بركات»، نفس الصفحة.

هكذا تبرز السمة الأصلية لهذا العصر. نظام مفكك الاوصال لا يستمر إلا عبر صراعاته العميقة ودسائسه الدفينة التي لا ينجو منها أحد مهما علا منصبه أو توطد نفوذه، نظام يقوم على أجناد مرتزقة لا يعرفون حرمة لشيء، لمصر أو لأى بلد آخر، ولا قرابة تجمعهم أكثر من أن يكونوا قراصنة للسلطان، هؤلاء هم الاجناد الجراكسة وهذه روحهم. وتلك هى الصورة الأولى التى يقدمها لنا جمال الغيطانى لدولة المحاليك «التي زينت أسوار القاهرة وأبوابها وأسبلتها برؤوس القتلى وأجساد المكبلين وتركت أشلاء المسلمين فى مفارق الطرق، الدولة التى كادت تخلع السلطان وترسله إلى سجن «الدهيشة» أو إلى قلعة الاسكندرية ثم ترسل خلفه من يخته فى الترسيم (الحبس)، الدولة التى ندر أن يموت سلطان من سلاطينها فى فراشه موتا طبيعيا» (٢) أنها دولة عصر الأكعاب ودق القصب فى الأصابع وكماشة الحديد وأطعام السجين بعضا من لحمه، دولة «الخازق بالطريقة الرأسية وعلى طريقة شك الباذنجان والتكليب والتوسيط وتهشيم الرأس بالطبر (كذا) وقطع الرؤوس ونشرها على الجبال ورشقها فى المداير والرماح أو فوق الأسوار» (٣).

وتقدم لنا رواية الزينى من خلال وقائع تعذيب على بن أبى الجود وإعدامه صورة حية ناطقة لممارسات العصر المملوكى.

ويتفنن جمال الغيطانى فى وصف العنف المسيطر على هذا العصر المظلم فيركل أمر وصف «أشهار» على بن أبى الجود وشنقه إلى الرحالة البندقى الذى يتفنن هو أيضا فى رسم لوحة من الخارج. تضى على المشهد صبغة غريبة مفزعة وتوحى بهجاء بوحشية القمع المملوكى وقد انخرط فيه العامة فصارو مجرد قطع بلهاء تدور فى آلة بغيضة جهنمية تدور بغير انقطاع لتأتى على الأخضر واليابس ولتصنع من الكل حطبا لاتون نار موقدة يقول الرجال البندقى «عندما انتهى المناهى طرق أذنى وقع طبل، الجمع كأنه إنسان واحد، تزايد الصياح، تلويح الأيدي، دفعت الناس حتى أقتربت من عربة مسطحة صغيرة العجلات يجرها بغلان فوقها رجل متوسط

(١) «الزينى بركات»، ص ٢١.

(٢) «سندباد مصرى» ص ٢٩.

(٣) «سندباد مصرى» ص ١٩.

القامة يقف فى غير ثبات مخلوق الحاجبين واللحية، كحلت عيناه كالنساء، تناثرت بقع حمراء على وجنيته فوق رأسه طرطور مثلث متعدد الألوان له زر طويل يهتز كلما مال الرجل وتثنى. إنه يهز وسطه هزا عنيفا غير منسق، يستمر الطبل، يميل بمنتصف جسمه الأعلى إلى الوراء يعرش صدره ارعاشا قويا، ثمعد أيدى العامة تصفده، تضربه»^(١) هكذا يختلط عنف السطلة بعنف الناس وهم يمارسون غضبهم فيتخلصون من كبتهم ويقعون ضحية للمغالطة وتشخيص الشر فهذهجون على جسم الضحية وقد أجهز التعذيب بعد على رجولته وإنسانيته فهدم أعصابه وأفقد ماضيه وحاضره ومستقبله وأتلف عقله وحوله إلى شكل بدون روح، إلى حيوان جريح.

ولكن جمال الغيطانى لا يقف عند حدود هذا الوصف بل يبحر فى تصوير هذا البناء القمعى الرهيب المحكم بطريقة وحشية تبدو عبثية لشدة قسوتها حيث يسرى فى كل سطر من سطور الرواية شئ خفى، شعور لا يبين فى الأرواح والجساد. رهبة خفية، لا تبدو على وجه بشر وإنما ترى بعيون خفية.

يدخلنا الروائى قلب حريم السلطان الفورى تصله عيون المتآمرين فنكتشف بعضا من صور الماضى المغرق فى الدسائس وصراعات الهلاط، حيث العجز الجنسى والنساء المتحرقات حيث الأسرار والفضائح «زكريا يعرفهن (نساء السلطان) لديه أسماؤهن أوصافهن، ويعلم من مصادر أن السلطان لم يقربهن وانهن يتقلبن لفتحقات ولولا أن الرجال المسموح بدخولهم طواشية (خصيان) لأتين من الفعال ما تقتدر به أجيال وركبان»^(٢) وتتأكد صورة هذا المجتمع الغربى من خلال قصة تهذيب شعبان غلام السلطان يختطفه نائب المحتسب لينخضعه إلى ممارسته الجهنمية علّه يصل من خلاله إلى ما قدر فعلوا به إلى منصب يطمح إليه، أو يتفطن من خلال استنطاقه إلى ما قد يديره له الماليك من الشر. أنه يسجنه وهو موظف الدولة ليحصل لحسابه الخاص وليتحول ديوان نيابة الحسبة إلى ديوان زكريا الخاص يتآمر بأمره ويهدد له السبيل من أجل حبك مزيد من المؤقرات. وكأن الغيطانى تستهوية لعبة الماضى فيلج بحقق عالما هو أشبه بعالم «ألف ليلة وليلة» ويتلذذ بخمرة الوصف يعبر به مضائق الاجساد الساخنة الطرية «شعبان غلام السلطان المقرب... شعبان فلقه قمر، هلال فضة مولود،

(١) «الزنى بركات»، ص ١٢٨.

(٢) «الزنى بركات»، ص ٣٢.

شفتاه حيثما ياقوت، عينا هر، فمه مسك وطيب»^(١) ويسترسل الراوى فى استرداد صور من الماضى فشعبان « رأى الصين زار فارس ورقص فى جبال الاناظول، عالم بلقة الافرنجة، يتقن لهجات البربر أهال الجبال فى بلاد المغرب. كيف ألم بكل هذا، متى أتسع العمر القصير»^(٢).

وحين يكتمل الوصف تبدأ آلة التعذيب فى الدوران فى أفساد هذا الغلام، هذه الجوهرة من جواهر السلطة المحرمة، هذه الثمرة من ثمرات المعرفة المحرام يلفها السر وتتبدد على أعتابها قوة زكريا. فالغلام لا ينطق بحرف، يخرس تماما، يظل وقفا لسيده وسلطانة. وهنا يمر الغلام شعبان ومعه زكريا إلى التجاوير حيث الآلة المخيفة حيث القتل بدون ميرر: قتل جماعى تضيع معه أسرار وتولد أسرار «ينش (زكريا) تجاوير السجن بعينيه عطن ونق يتصاعد (كذا) إلى أنفه، العفن لزج لكن صبرا لتخل التجاوير من الاهات إذ يسأل بعضهم البعض عن أسمائهم»^(٣) ولكن الفتى شعبان يظل رغم العفن واللزاجة والظلم صامتا. هنا يضطر زكريا إلى ما لا بد من منه فيفتصب شعبان ويغير وجهه حتى ليكاد ينكره سجانة نفسه «طرحة أرضا أفسد الأرض البكر... وقف عند حافة لم يطلع عليها ذكر»^(٤).

و «بعد ثلاثة أيام نزل القبر رأى وجهها بدلتة قسوة تقاس بعشرات الأعوام»^(٥) هذا هو النظام الرهيب يمثل الدولة ويتجاوزها فثائب المحتسب يعمل لحسابه الخاص يتجاوز أوامر رؤسائه. أنه نظام ارهاب يتحرك بشكل آلى لا يسيطر على دولا به حتى ممن وضعوه وتصوروا حركته. وكما يتحرك جهاز القمع ضد رموز السلطة ذاتها وهى تتآكل وتتصارع بلا هوادة فإنه يتحرك ضد الجماهير فيعدم الناس فى الشوارع لاتفهم الأسباب ريشنق المغاربة بدعوى التواطؤ مع العثمانيين فى حين أن البلاط يعج بالخونصة «يا أهالى القاهرة/ أمسر عبد العظيم الصيرفى/ بتسليم ثلاثة مغاربة/ إلسى الشهاب زكريا/ النائب الأول للحسبة والى القاهرة/ بعد ثبوت اتصاليهم باهن

(١) «الزنى بركات»، نفس الصفحة.

(٢) «الزنى بركات» ص ٣٣.

(٣) «الزنى بركات» ص ٣٥.

(٤) «الزنى بركات» ص ٣٣.

(٥) «الزنى بركات» ص ٣٤.

ولعل أكبر صور البشاعة التي تضح بها قصة عصر الماليك في رواية «الزنى بركات» تتمثل في مأساة سعيد الجيهني: ويجتمع في شخصية سعيد معان متضاربة أنه ضعيف الجسد قوى الروح، ذو شخصية فريدة، متدين ورع يحب العدل ويدعو إليه وينجد الضعيف ويقف أمام جيروت السلطة «يعرفه الطلبة المجاورون أهالي الربوع والحارات في الباطنية طيبا ورعا رقيقا متدينا يسرع إلى نجدة من تضيق به الأحوال يسعى لتخليص امرأة من يدي مملوك يبغي اختطافها» (١) ولكن هذه القوة الروحية الصاعدة أمام الجيروت لا تجد لها جسما قويا تستند إليه فهو «كثير الأمراض إذ يرقد فوق حشيته القديمة بالرواق (رواق الازهر) يتوافد عليه الناس على أختلاف أصنافهم وألوانهم يسألون عنه» (٢).

يقف الفتى الازهرى أمام شهرته ويقتل رغبات نفسه التي تؤله ففكره يأبى عليه أن يعاشر بدون حب وإن يتمتع بغير صلة قوية وعاطفة أصيلة، يحترم الإنسان ويخسب ألف حساب لسمعته لدى الناس فمن ضعف أمام رغبته فسدت صورته في عيون من يحبونه ويعطفون عليه.. ولكن جهاز القمع يتحرك ضده متهاهما آياه بتأليب العامة على الماليك فيسجن ويعذب وتمارس عليه أقصى أنواع القضاعات فيسقط ضحية للسلطة الجائرة. ومن خلال السقوط الدرامي لشخصية سعيد يدفع الفيطاني إلى الحياة «تلك الأحداث التراجيدية القديمة والتي تستند إلى تجارب تاريخية وأخلاقية مشابهة لتجارب عصره بالذات، وبذلك يكشف شكل التراجيديا معممة السمات والتي يشارك فيها العصران موضوعيا «فليست المسألة هي تكديس السمات التاريخية المهمة لعصر ما قبل نقل الخصوصية التاريخية لوضع تاريخي معين إلى الشخصيات أنفسهم، إلى أسلوبهم الخاص في اللغة والسلوك» (٤) والوجدان. إن الفيطاني يسمح بهذه الطريقة لتلك السمات البارزة للعصر المملوكي والمتشكلة أساسا في الظلم والقتل أن تكون حية وناشطة حتى يدرك أهميتها

(١) «الزنى بركات» ص ١٦٨.

(٢) «الزنى بركات» ص ٧٤.

(٣) «الزنى بركات» . نفس الصفحة.

(٤) جورج لوكاتش: «الرواية التاريخية» ترجمة صالح جواد الكاظم دار الشؤون الثقافية العام، بغداد ١٩٨٦

المعاصرون حين تتجلى لهم فى لغة هى خليط من التاريخ والشعر. فلقد عثر الغيطانى على خيوط شخصية سعيد فى التاريخ وكأنها قالت له «لاحظنى» أننى سأعلمك شيئا عن الطبيعة البشرية فقبل الكاتب الدعوة ورسم هذه الشخصية وطورها وبذلك تجاوز التاريخ أى تلك الأحداث المعروفة من الخارج فقط ليقدم لنا العصر المملوكى والماضى بشكل عام من خلال ما فكر فيه سعيد، أحاسيسه التى رافقته، مناقشاته مشاريعه، نجاحاته وخيباته، وكل ممارسات السلطة وهى تجهد من أجل فرض أرداتها على أرادة الناس وخاصة من خلال سقوطه التراجيدى فى أتون الغربة والتفوق، هذا السقوط الذى كشف عن شخصيته الفردية «آه أعطبوني وهدموا حصونى»^(١).

كل هذا لم يجهده الغيطانى فى كتب التاريخ لأن «كل هذا يمر به التاريخ بصمت تقريبا. وكل هذا هو ميدان الشعر»^(٢).

هذا هو العصر المملوكى بقمعه وعنفه وأرهابه «وهذه مصر لملاقاة السلطان العثمانى، وعساكره كالجراد المنتشر ومدفعيته تعتمد على أحداث ما كان يصنع منها فى ذلك الزمان، أى أمل فى فوز الاجتاد الجراكسة وهذا نظامهم، وكيف تدفع مصر عداتها، وأهلها لا يعرفون من أمر الحراية شيئا نسوا بمضى الزمن صنعة الجندية»^(٣).

ولأن القمع والارهاب وتعتيل الناس لا يمكن أن يحصى وطننا أو يقوى صلة بين الحاكم والمحكوم فإنه يتضح أن مثل هذه الممارسات ليست إلا دفاعا غير شرعى عن مصالح ضيقة رخيصة ولذلك تدب الخيانة فى صفوف المماليك «فلم يتجهز ابن عثمان لغزو مصر بأسلحة القتال العلنى وحدها بل ضم إليه فى السر جماعة من المماليك الخونة تأمرؤا على السلطان الغورى من أمثال خاير بك وجان بردى الغزالى ويونس العدلى»^(٤) تقول الرواية «جان بردى الغزالى يسافر إلى نواحى الريف يلعب بالسيف فى رقاب اثلاثين، يقتل الآلاف، تسد الترع بالجثث..... ينوى الخطة فى الناس هل تعرفون، ربما كان بعض الأمراء وراء طلوع ابو الخير المرافق إلى

(١) «الزنى بركات»: (الترادق المباح)

(٢) «الرواية التاريخية» ج ١٥٣.

(٣) «سندباد مصرى»، ص ٢٠ - ٢١.

(٤) «سندباد مصرى»، ص ٢١.

السلطان وطعنه فى الزنى»^(١).

هكذا فى ظل الاستعداد لمواجهة العدو الخارجى يشدد قمع الممالك للأهالى ويبدو الزنى مشغولا باكتشاف خيوط جديدة للمؤامرة التى تحاك ضده. وهكذا يسلم الخونة وطنهم لأعدائهم كما يهمهم هو مصلحتهم الذاتية أساسا أما الوطن فمساءلة ثانوية «ثبوت أمر قاطع كحد السيف وهو اتصال عدد من الأمراء الممالك بدولة ابن عثمان زكريا عندما علم بالأمر انزعج انزعاجا شديدا زكريا انزعج لرتبهم، منهم خاير بك هو من أشد الأمراء قربا إلى السلطان»^(٢).

وحين يجرى يوم المعركة فى الخامس والعشرين من شهر رجب ٩٢٢ هـ و «هو يوم نحس مستمر» على حد تعبير ابن اياس وجمال الغيطانى بهم ابن عثمان بالهرب أو طلب الأمان ولكن الخونة سعوا بالفتنة بين الممالك القراصنة والممالك الجلبان وأفهموا أولئك الذين بأن الأشرف قانصوه الغورى ضنين بماليكه الجلبان فما عثم القراصنة أن انحلت عزائمهم عن القتال وسقط الاتاكي سودون المعجمى صريعا يتبعه ممالك الأمراء سيباى نائب الشام فتتهزم الميمنة وتتقهقر بقيادة خاير بك نائب حلب المتأمر على السلطان. ثم يموت السلطان بعد أن أصابه خلط فالج.

هذه نهاية سلطنة الممالك كما جاءت فى رواية الزنى وفى كتاب «البدائع» دولة الممالك التى يبدو أن التاريخ حتم أن تنتهى هذه النهاية الدرامية»^(٣) فيموت السلطان ولا يبكى عليه أحد بل أن ابن اياس يقول فيه فى كثير من الشماتة

لما التقى مع سلطاننا

فى مرج دابق قال هل من مسعف

فله أجاب لسان حال قائلا

عرضت نفسك للبلاء فاستهدف

واشتد بالجلبان رعب قلوبهم

وفدوا يقولوا كذا أى أرض نخفى

والتهيب أطعمهم لذل نفوسهم

حتى أتاهم بالقضاء المتلف^(٤)

(١) «الزنى بركات»: ص ٢١١.

(٢) «الزنى بركات»: ص ١٨٧.

(٣) «ستبداد مصرى»: ص ٢٩.

(٤) «بدائع الزهور» الجزء الخامس ص ٧٠ (البحر الكامل).

إلا أن السقوط الدرامى لدولة الماليك ولسعيد الجيهنى أيضا نتيجة الخيانة والغدر لم تمنع جمال الغيطانى وهو يحاور التاريخ من اكتشاف عناصر القوة والشهامة والنبيل التى توجد فى كل عصر حتى فى عصر الماليك ذاته، فإذا كان سعيد قد سقط تماما فى دوامة الغربة اللاتهامية إذ «أعطبه» الماليك وهدموا حصونه حتى صار الموت بالنسبة إليه لا يرجى وأقفا لا يصله الجسم المكدر «للقبر ضمة لا ينجو منها إنسان يضغط ضلوع المؤمن والكافر يحو الأول والآخر يفرق المقن وشتت الجميع يساوى الظاهر والباطن، تعرف كل نفس ما أتت وتتحدث الأعضاء عما ارتكبت أى ذنب جنت؟»^(١) وإذا كان السلطان قد مات فلم يرث له أحد ولم يعثر له على أثر فإن الغيطانى وجد فى التاريخ ضالته ليخفف من وطأة هذا السقوط المفجع وليفتح نافذة على أمل جديد فى الانتصار فجعل من طومان باى الذى عين سلطانا بعد معركة مرج دابق بالشام وقبل وصول العثمانيين إلى القاهرة بطلا مصرى وجعل أيضا من الشيخ الجارحى قائدا للمعارك ضد الغزاة. وبذلك يمزج الغيطانى ما هو تاريخى وما هو متخيل، فإذا كانت قصة خروج طومانباى على العثمانيين أمرا حقيقيا أثبتته ابن اياس فإن قصة خروج الشيخ هى إحدى الدلالات الرمزية التى أثرى بها الكاتب التاريخى «يا أهالى مصر/ يا أهالى مصر/ من دل على مكان طومانباى له ألف دينار/ من أحضره حيا أو ميتا له ألف دينار/ من حامى الحرمين والبحار/ سليم شاه الخنكار العظيم «وتقول الرواية أيضا» يا أهالى مصر/ يا أهالى مصر/ من رأى منكم/ الشيخ أبى السعود الجارحى/ من لمع منكم درويشا من دراويشه/ الذين يثيرن الفتنة ويهاجمون العسكر/ ليحضره إلى وطاق الخنكار وله الجزاء العظيم/ له الجزاء العظيم».

ولطومانباى هذا علاقة بالشيخ الجارحى فقد كان طومان باى فى أربعينياته راغبا عن سلطنة مصر، قبلها بالحاج العارف بالله الشيخ أبى السعود وقد اقتاده إليه بتل الجارح عند مصر «العتيقة» جماعة من الماليك فأحضر لهم الشيخ المصرى مصحفا يحلفون عليه بمن الاخلاص للداودار طومان باى إذا سلطنوه، وحلفهم ألا يخونوه وألا يغدروا به وألا يعودوا إلى ظلم الرعايا وألا يشوشوا على أحد بغير طريق شرعى وأن يبطلوا ما أحدث الغورى من المظالم وألا يجرؤا الأمور على ما

(١) «الزنى بركات»: ص ٢٧١.

كانت عليه^(١) يقول الراوى فى رواية الزينى أرسل الشيخ إلى الأمراء ألا يخونوا مولاهم وألا يغدروا ولا يخامروا (كذا) عليه وأن يساندوه فى تصديه لابن عثمان العازم على أخذ مصر^(٢).

ينخرط الشيخ فى صفوف المقاتلين ضد العثمانيين صحبة السلطان الثائر، يقول الراوى على لسان سعيد الجيهنى «آه لا فرصة للرجوع؟ يعينى عقله يرى مولاه؟ يراه ساعيا فى الأرياف، يستنفر الخلق، من يذله، من يهديه إليه... ذهب مولاه ما الذى بقى إذن؟»^(٣).

وحين دخل العثمانيين القاهرة كان الملك الثائر والشيخ الجسور نصير الفقراء ورمز القاهرة الروحية لا يعرفان الهزيمة لأن النفس التى لا تعرف الذل قل ما تطأطأ رأسها لواقع الهوان.

وهذا المزج الذى يلجأ إليه الغيطانى بين السقوط الدرامى والصمود الثائر الصانع للمحنة متفائلة يمتلىء بدلالات أيديولوجية تتجاوز العصر المملوكى، فلا يجرى تصور الصدام الدرامى ونتيجته التراجيدية بمعنى تشاؤمى وتجريدى. وطبيعى أن أى نفى مطلق للعناصر التشاؤمية (سقوط سعيد وعدم انخراطه فى صفوف الثوار) سيكون شيئا عديم الجدرى لمعظم الناس يرون فى هول متناقضات، مجتمع الظلم وضعا لاحل له وهذا باعث رئيسى فى الدراما وليس ضئيل الشأن إطلاقا يقول سعيد «أظهر أبها السفياتى (كذا) لينفخ النفخة الأولى والثانية والثالثة: تقبض الأرواح ويجىء الخراب، أربعون ألف سنة، الوخز فى الصدر أى مرض خلفته الأيام، لكن أى أمر يخشاه والروح ساحة خرائب البيوت لا تأمن ساكنيها، ما الذى بقى إذن؟»^(٤) إلا أن هذا الشعور بالاحباط ليس وضعا نهائيا «فكل دراما عظيمة حقا تعبر عن تأكيد للحياة وسط أهوال السقوط الضرورى لأفضل ممثلى المجتمع الإنسانى وسط تدمير الناس المتبادل والذى يبدو لا مفر منه»^(٥).

إن سقوط سعيد وقصة ثورة طومان باى والشيخ أبى السعود وهما يسيران جنبا

(١) انظر «بدائع الزهور» الجزء الخامس، ص ١٠٣ - ١٠٤.

(٢) «الزينى بركات»؛ ص ٢٥٧.

(٣) «الزينى بركات»؛ ص ٢٧٥.

(٤) «الزينى بركات»؛ ص ٢٧٢.

(٥) «الزينى بركات»؛ ص ٢٧٢.

إلى جنب ويؤكدان استمرار الحياة إنما هما «تجديد للعظمة الإنسانية والإنسان في صراعه مع قوى العالم المدمرة الأقوى موضوعيا فهو في أقصى بذله لجميع قواه في هذه المعركة غير المتكافئة يكشف عن صفات مهمة لولا ذلك لبقيت مختفية»^(١) فالصدام يرفع البطل سعيد عبر سقوطه الدرامي وطومان باي والشيخ أبا السعود من خلال ملحمة الثورة، إلى ارتفاع جديد هو أساسا السمات الأصلية للمأساة من جهة وما تعد به من صراع مستقبلي يكشف الغيطاني عن ملامحه الأولى من خلال هذه النافذة التي يفتحها على المستقبل وهو يدفع بالشيخ أبا السعود إلى المعركة رغم أن التاريخ لم يقل له ذلك. فتتغلغل الرواية على صوت المأساة «آه اعطوني وهدموا حصونى» ولكن على صوت المعركة أيضا.

-حصنة جهاز القمع الملوكى-

يقول الغيطاني «فى هذه المرحلة (الزنى بركات) قرأت تاريخ مصر كله وتوقفت طويلا عند العصر الملوكى. فقد وجدت أنه قريب الشبه جدا بالفترة التى كنا نعيشها وقتها فى أواخر الستينيات، توقفت عند العصر الملوكى وبدأت أعالج مشكلة القهر والتعذيب فى رواية الزنى بركات على أساس أنها مشكلة مطلقة ولكنى عالجتها مستفيدا من تراث العصر الملوكى»^(٢) ويقول أيضا مبررا اختياره لهذا الموضوع «فى فترة الستينيات كانت المشكلة الديمقراطية بالغة الحدة وكنت أشعر بوطأة القهر البوليسى وبحصاره للمثقفين وأفراد الشعب عموما. كنت فى رعب من أجهزة الأمن، ومنذ بداية الستينيات وأنا أشعر بالمطاردة ورغم أننى لست رجل سياسة. ولهذا حاولت أن أعرف كل شئ عن هذه الأجهزة وتركيبها الداخلى»^(٣). ولقد أكد النقاد على هذا الطابع المميز للزنى بركات باعتبارها رواية «جهاز الأمن». فأوضح عبد الرحمن أبو عوف «أن أوضح أمثلة المعاصرة (فى الزنى بركات) التقاط الرواية بحساسية مشكلة المشاكل فى المرحلة المعاشة وهى التجسس والبوليسية والمراقبة والرصد لسلوك الناس وحالة هذه المشكلة إلى لغة تاريخ الفترة الملوكية

(١) «الرواية التاريخية» ص ١٦٨.

(٢) «معم الرواية العربية المعاصرة، حوار مع الروائى العربى جمال الغيطاني» المستقبل العربى العدد ٥ سنة

١٩٨٥ ص ١٤٧.

(٣) مشكلة الابداع الروائى (تلوة اشترك فيها جمال الغيطاني) فصول جانفى/مارس ١٩٨٢ ص ٢١٣.

بإطلاق لفظ البصاين على أجهزة الرصد والتجسس»^(١).

ويؤكد ناقد آخر «ينطلق الكاتب (جمال الغيطاني) من التقدم التكنيكي الهائل من عصره الحى، عصر تحددت فيه الأماكن والمطامح، ومن القاهرة الممالك الصغيرة، ذلك العصر هو العصر التاريخى. أما التقدم المخيف فهو سمة عصر آخر»^(٢).
فما هو إذن هذا الجهاز الذى صورده جمال الغيطاني وماذا يمكن أن تكون علاقته بفترة الستينيات فى مصر؟.

يتوضح منذ البداية مدار اهتمام الرواية وهو الجوسسة والقمع. نحن أمام فرقة مخبرات ذات نفوذ عملاق، أنها دولة فى الدولة. ويشرف على هذه الفرقة «زكريا بن راضى» نائب المحتسب السابق على بن أبى الجود والذى استمر فى منصبه بعد صعود الزينى. وتثقل علاقة هذين الرجلين الواحد بالآخر اشكالية أصلية من اشكاليات الرواية. كيف سيتعامل الزينى وهو الذى يدعى أنه نصير الفقراء والمظلومين مع هذا الجهاز الذى يديره زكريا وكيف سيعمل على تطويره، ولصحة من سيوجهه؟.

يوضح الغيطاني على مدى الرواية بكاملها تناقض الرجلين والتقارب الذى يحصل بينهما نتيجة لتأثير الزينى فى الأحداث وفى تصور الدولة لمفهوم القمع السياسى. فنظام «بصاين السلطنة» الذى يشرف عليه زكريا يبدو نظاما فى غاية العصرية^(٣) يشمل البلاد من أدناها إلى أقصاها، يهتم بكل فرد مهما كان نشاطه، يهتم لكل حادثة مهما كانت تفاهتها يقول زكريا «عندما أود الذهاب إلى أى بلدة فى مصر لا أبتعد عن بيتى أبجىء إلى هنا، لكل بلدة قسم، كل قرية، أى كوم أو عزبة أى قطاع فى بر مصر من أدناها إلى أقصاها... وبأذن الله العليم القريب سيبنى يوم يصبح لكل إنسان قسم خاص به يلخصه منذ آهة الميلاد حتى رعدة الموت»^(٤). إنه نظام جوسسة غريب فى أساليبه، يبدو ظاهريا فى قلب العصر المملوكى

(١) عبد الرحمن بأى عوف؛ «البحث عن طريق جديد للرواية العصرية والعربية المعاصرة» الآداب جائفى ١٩٨٠ ص ٣٨-٣٩.

(٢) فريدة نقاش؛ «نقاط أولية حول الاختراق القسرى فى الرواية العربية» الرواية العربية واقع وآفاق ص ٩٤.
(٣) يقول جمال الغيطاني؛ «منصب كبير البصاين مثلا فى «الزينى بركات ليس له وجود أصلا فى الدولة المملوكية. والنظام الأمنى الرهيب الموجود فى الرواية لم يكن موجودا بهذا الشكل فهو نظام حديث» (حوار مع الروائى العربى جمال الغيطاني ص ١٤٧).
(٤) «الزينى بركات ص ٣٩».

ولكنه فى الواقع قريب جدا من الأنظمة الجاسوسية المعتمدة فى عصرنا ، فوسائله تتمثل فى النقاط التالية:

- دراسة مستقبلية حول العناصر المنتدبة للتعرف على دقائق حياتها.
- نظام للجوسسة على الجواسيس أنفسهم بحيث يستحيل على «البصاص» أن يعمل لحسابه أو يتحول إلى خدمة جهة أخرى غير التى عينته.
- اعتماد سياسة التخريب والترهيب، الاغراء والتخويف، أجزال العطايا للمتعاونين مع النظام. ولكن المتعاونين كثيرون يعيش كل واحد منهم تحت سيطرة الخوف من المراقبة أو الطرد.

- دراسة رد فعل الناس تجاه كل حدث سياسى طارئ حتى يستطيع النظام التفتن لكل بداية مقاومة أو تحرك ومعالجتها من الأصل «لدينا طرق لا تخطر على بال أنس أو جن نعرف بها الحقيقة حتى لو همس بها المرء وراء جبل قاف آه لابد من التزام الحذر بهدوء ليرقب رد الفعل بينهم (الجماهير)»^(١).

- نظام دقيق صانعه من كل طبقة ، تدخل عين الجاسوس إلى كل مكان وتراقب كل شئ . فيتحول معظم الناس وبدون وعى إلى قطع تدور فى دولا ب عظيم، يتضخم جهاز «البص» فيصبح رمزا للدولة فهو «يرعى» مصلحة الدين والأخلاق ويحفظ الأمن ولكنه يحرس فى الواقع مصالح السادة والأعيان «إبراهيم بن السكر والليمون، إبراهيم من أخلص مستصنعيه (كذا)» فى المقاهى وأصحاب الربابة، المنشدين فى الموالد والاذكار... كل ما ينشد لابد أن يقره إبراهيم بن السكر والليمون يحذف منه ما قد يراه مخلا بأصول الديانة والأخلاق ما فيه من تعريض بوجه كبير أو أمير من أمراء الدولة، إبراهيم يجرى إلى زكريا كل يوم ثلاثاء من كل أسبوع»^(٢).

ولهذا الجهاز امكانيات تقنية متطورة لا شك أنها لم تعتمد فى العصر المملوكى منها استعمال الخرائط فى الجوسسة ورسم الأماكن العمومية بدقة ورصد تحركات العامة بكل عناية وتخصيص جواسيس لمراقبة المناهضين للنظام من المثقفين مثل تخصيص بصاص لمراقبة الأزهرى سعيد الجهينى «هنا فرد مقدم البصاصين بين يديه ورقا عريضا به رسم للمقهى وما أحتوى عليه من أوان ومقاعد منحوتة فى الجدار

(١) «الزنى بركات ص ٥٧.

(٢) «الزنى بركات ص ٨٩ - ٩٠.

أشار إلى فجوة فى الخائط قريبة من نصة الفحم والحلبة والسحلب: «هنا ستجلس»^(١).

وحتى عندما تكون وسائل هذا الجهاز توهم بالماضى فإنه يبدو بالرغم من ذلك نظاما لا يمكن أن يكون مملوكيا فاستعمال الحمام الزاجل مثلا وهو «نظام دقيق استحدثه (زكريا) يتفاخر به على البصاين فى أنحاء الدول والامارات كل حمامة تعرف أى الطرق تسلك، لا تطير فوق بيت فيه إنسان، فوق قافلة فى الصحراء إنما تعبر الخراب إلى أهدافها ولو طال بها الزمن «يصور بدقة جدلية الماضى والحاضر فى استخدام جهاز القمع المملوكى لتصوير القمع العربى فى العصر الحديث. فالماضى يتمثل فى الوسائل المستعملة أما الحاضر فتوحى به الدقة. وهذه الدقة تبدو غير مبررة تاريخيا رغم الايهام بالماضى. فقدرة هذا الحمام على تحقيق المهمات التى توكل إليه بهذه الطريقة تبدو مسألة غير قابلة للتصديق على أن الدلالة الأصلية والجوهرية لهذا الجهاز تبدو فى أحكام وضعه والسيطرة عليه بكل صرامة وهو أمر يبدو منذ الوهلة الأولى غريبا عن عصر الماليك قريبا من عصرنا. وبذلك نعيش وهم الماضى ونتجاوزه فى ذات اللحظة.

ولا يتوجه نظام الجوسسة هذا ضد المواطنين المصريين فقط فهو يضطلع بأمر مراقبة العناصر المخربة فى الداخل ولكنه يضبط حركة الأجانب أيضا تحسبا لكل محاولة جوسسة تستهدف أمن النظام فى فترة حرجة حيث يستعد للدخول فى مجابهة مع العثمانيين يقول المؤرخ الإيطالى «ما من أجنبى خاصة الفرنجة يدخل مصر إلا ويسجل اسمه والناحية القادم منها، هذا النظام جديد لم يتبع فى زيارتى الأولى»^(٢).

أننا أمام جهاز فى غاية العصرية، نظام حديث لإعداد الجواسيس وأعوان المخابرات والاستعلامات، فرقة لا تقل دقة وعصرية عن أية فرقة للمبليس السياسى فى نظام متطور من أنظمة عصرنا. يقول زكريا متحدثا عن نظامه «من هنا قلنا بعدم ضرورة المام البصاين بالعلوم كالتبحر فيها، إنما عليه الامام بفكرة عامة ليست بسطحية عن كل تاريخ وعلم وفن: من أجل هذا قمت بإعداد مناهة خاصة فى سائر

(١) «الزنى بركات»: ص ١٥٨.

(٢) «الزنى بركات»: ص ١٩٨.

العلوم التى فكر فيها الإنسان ندرسها فى مدارسنا، لكى يستوعبها رجالى فتنمو قدراتهم ولا تعجبوا إذ أخبرتكم عن بصاص شاب من رجالى يمكنه مجادلة أمتى العلماء فى أشد ما يسهم من اختصاصات بدون فكرة سابقة عما يناقشه وطريقته تعتمد على الذكاء الحاد الرقاد وأخذ بعض الكلمات والأفكار من المتحدث ثم تحويلها بشكل خاص والنطق بها على أنها أفكاره هو»^(١).

ولمزيد من الامعان فى كسر وهم الماضى يتصور جمال الغيطانى تعاون هذا النظام مع أنظمة الجوسسة فى البلدان «الصديقة والشقيقة» فيتصور «اجتماعا كبيرا يضم كافة البصاصين العتاة فى هذه البلاد إذ يجتمع شملهم هنا يتدارسون الأمور والواجبات يتبادلون ما جرى لكل منهم ستحدث كتب التاريخ عن هذا الاجتماع»^(٢).

وبطبيعة الحال فإن هذا النشاط الأمنى ذو صبغة معاصرة (اجتماع لوزراء الداخلية للتشاور حول المسائل الأمنية الكبرى التى تهم الدول) هنا يخفى الحاضر بطريقة مثيرة فى ثنايا الماضى.

أما وظيفة هذا الجهاز فتتمثل فى المحافظة على التوازن القائم بين الطبقة السياسية الحاكمة وجنهور الناس. فهو الحريص على السهر على الوضع الطبقي الموجود ليمكنه من الاستمرار. أما إذا اختل التوازن داخل الطبقة السياسية الحاكمة نفسها فإن «النظام» يبقى على الحياد ليكون فى خدمة المصلحة المنتصرة أو الجهة الغالبة فمهما كان المنتصر ومهما كان لونه فسيكون فى حاجة ماسة إلى جهاز القمع هذا فهو بلا لون وليس له عدو أو حبيب لأنه يستمر مع الغالبين، وللغالبين مصالحهم الطبيعية، أما المنتهزمون فهو يدر لهم ظهره لأنهم غادروا حلبة الصراع وانهزمت مصالحهم فلم يعد لهم لذلك حاجة إلى جهاز الأمن بأى شكل من الأشكال: يقول زكريا متحدثا عن سلفه «وعندما نجح أحدهم فى ازاحة الحاكم وتولى مكانه لم يأخذ جانب الحياد، إنما جهر بالعداء للأمرء حتى بعد تيقنه من قتل الحاكم وهذا عين الغياء تسبب فى ايذاء جمع كبير حوله. التصرف الأمثل هنا الصمت ومراقبة العامة حتى لا يحشروا أنفسهم فيما يدور من صراع»^(٣).

(١) «الزنى بركات»: ص ٢٢٧.

(٢) «الزنى بركات»: ص ١٨٥.

(٣) «الزنى بركات»: ص ٢٢٦.

هذا هو جهاز الأمن التابع لذكربا بن راضى. غير أن هذا الجهاز يحتاج رغم دقته وقدرته إلى مزيد الدقة وإلى شىء من التجديد خاصة وذلك ما سيتكفل به الزينى بركات لأنه سوف يبتكر وسائل قمع جديدة تتماشى مع الشعارات التى قام عليها منطق الزينى «السياسى أول الأمر فهو «حبيب الجماهير» و «ناصر الكادحين» يقول الراوى «لا ينكر سعيد قرب الزينى من روجه عندما أقترب لابلأغه طلب الشيخ أبو السعود... خرج إليه الزينى ملثما عمامته صغيرة، ثيابه عادية شأن فقراء المتصوفة»^(١).

ولأن الفلسفة الطبقيّة التى يقوم عليها النظام الجديد لم تكن واضحة تماما بالنسبة لذكربا فقد كان من الضرورى أن يشغل جهازه لمعرفة نوايا المحتسب الجديد الحقيقية يقول لذكربا «هذا الزينى لا يشير أطمئنانا»^(٢) ولذلك يطالب بأقصى ما يمكن من معلومات وبيانات عنه وارسالها إليه أولا بأول، ثانيا استنفار كافة بصاصى القاهرة لتلتفت عيونهم إلى كل صغيرة وكبيرة خلال تجمع الناس اصفاؤهم (كذا) إلى ما يقول الزينى. المطلب الثالث أن يرتفع عدد التقارير التى ترسل إليه فى مقره إلى أربعة وعشرين تقريرا بواقع تقرير فى كل ساعة»^(٣) ولكن ذكربا يكتشف شيئا فشيئا أن شعارات الزينى لم تكن إلا ضربا من الخداع وإن مصالح الطبقة المهيمنة اقتصاديا ليست فى خطر. وقد حاول الغيطانى منذ الوهلة التشكيك فى نوايا الزينى السياسية وهو يغازل الجماهير لأن تعيينه فى منصب الحسبة يشير منذ البداية ضجة فى صفوف سكان القاهرة وفى قلب ديوان ذكربا. ففى حين تؤكد الجماهير أنه شخص فريد من نوعه وأنه صاحب رسالة عظيمة وثورة فى خدمة المستضعفين «لم نسمع برجل مثله ونحن ما نرضى إلا به»^(٤) تقرر تقارير ذكربا فى الوقت نفسه «ذهابه اليومى إلى الأمير قانى باى طلوعه إليه بقاء» عنده، حديثه إليه ثم ثلاثة آلاف دينار كاملة سلمها إلى الأمير قانى باى ليلة الثامن والعشرين من رمضان المعظم بعد العشاء، ثلاثة آلاف دينار يشتري بها بركات منصب الحسبة»^(٥).

(١) «الزينى بركات»: ص ٨١.

(٢) «الزينى بركات»: ص ٩٠.

(٣) «الزينى بركات»: نفس الصفحة.

(٤) «الزينى بركات»: ص ٤٤.

(٥) «الزينى بركات»: ص ٣٩.

وهذا الذى كان مجرد شك فى ذهن زكريا سوف يتحول شيئا فشيئا إلى يقين. لأن نظام الزنى لن يغير من الواقع الطبقي شيئا، إلا أنه سيطور وسائل التعامل مع هذا الواقع ويتمثل ذلك فى خلق نظام بوليسى جديد مع اخفاء الجانِب القمعى واللاشعبي للنظام وراء جهاز مبتكر جديد أيضا وهو الجهاز الإعلامى الموجه لخداع الجماهير. وستتضافر جهود هذين الجهازين لخدمة مصلحة الزنى ومصلحة الطبقة المهيمنة اقتصاديا.

أما الجهاز الإعلامى فدوره التأكيد على السياسة الاقتصادية الجديدة للزنى وهى سياسة تقوم فى الظاهر على مقاومة الاحتكار وسن قوانين تراعى ضعاف الحال وتقاوم فساد الطبقة الحاكمة (الماليك) وهى سياسة تكذبها المواقف الحقيقية للزنى لأنه عاجز تماما عن التغيير الحقيقى لفائدة الجماهير ومواجهة الطبقة المهيمنة اقتصاديا.

وفى موقفه من برهان الدين بن سيد الناس محتكر الفول عندما جاءه سعيد يشكوه إليه خير دليل على ذلك، يقول سعيد: «قلت له ما جئت من أجله فعلا هز رأسه وقال... سأكلف نائبى بمراقبته ورصد تحركاته وعندما يشبت صحة ما يفعله يلقى جزاء»، تصور يا مولانا من سيقيم العدل من سيمتخ برهان الدين بن سيد الناس زكريا بن راضى! لكنى قلت فى دماغى ربا يحاول الزنى استخدام زكريا لما فيه خير الناس، رحت أرقب برهان الدين لكنه أستمع على حاله، طلعت إلى الزنى مرة ثانية قال «مثل هذه الأمور تستغرق وقتا»^(١) ولا خفاء مثل هذا التناقض بين لغة الشعار ولغة الواقع يتحرك جهاز إعلامى هو المقابل الواضح لأجهزة الإعلام كما نعرفها اليوم، وتتمثل أهدافه فيما يلى:

- التأكيد على مفهوم العدل وتحريك عواطف الناس.
- تشخيص الازمات وتقديم أكباش فداء من حين إلى آخر للتأكيد على مناهضة النظام وتواصل سياسته الشعبية.
- مهادنة رجال الدين بعد مواجهة الفوانيس واتخاذ قرارات من شأنها امتصاص غضب الجماهير التى قد تؤثر فيها دعاية رجال الدين أو المستترين وراء الدين لاغراض سياسية.

(١) «الزنى بركات»، ص ١٢٠ - ١٢١.

«تسلم الزينى بركات بن موسى... / تسلم الأمير ماماي الصغير/ وبعد أن قرره احتياط على موجوده/ وظهر لديه ما قيمته/ تسعون ألف دينار... أمر الزين بركات بن موسى بفرض ضريبة على بيوت الخلفاء/ ومنع تردد من هم دون العشرين/ حفاظا على الخلق والشرعة... تعهد الزينى بركات بن موسى/ باستلام الأمير بكتمر / الساقى أمير عشره/ واستخراج أموال المسلمين منه/ ويقدرها الزينى بخمسين ألف دينار خالصة/ غير ما يظهر/ من المخبا»^(١).

وحين يستقر النظام الجديد شيئا فشيئا ويوقن من أطمئنان العامة إليه يحول قمعته إلى حركة وقائية «قنع الضرر عن الناس» أو بالاحرى تتصدى إلى كل الذين قد يصدقون مقولاته «الاشتراكية» تستهويهم لعبة الثورة (من أمثال سعيد) فيتناولون على أسيادهم ويعرضون العامة على العصيان.

«يا أهالى مصر/ أمر عبد العظيم الصيرفى/ بقطع ألسنة ثلاثة شبان/ ضبطوا بشيوعون البليلة»^(٢).

فالنظام يتجهج بولاء الجماهير له ولكنه فى الواقع يخاف منهم ويضرب بينهم وبين المسؤولين «الشعبيين» ستارا من المخبرين والشرطة يقول المؤرخ الإيطالى «لمحت رجالا يرتدون ملابس زرقاء، ياقاتهما صفراء يقفون بين المصلين يرقبون حركاتهم يزداد عددهم كلما أقتربوا من الصفوف الأمامية»^(٣).

ولكن الزينى رغم وسائل إعلامه المتطورة التى اخترعها لحماية نظامه لا ينجح فى مخادعة البعض. فهناك من أكتشف طبيعته وهناك من باستطاعته تحديه رغم جبروته وكشفه رغم قدرته الفائقه على الخداع» وفى لحظة بعينها قبل تهليل الناس أنطلقت صيحة من أقصى المسجد، أنطلقت فى هفوة صمت تخللت حديث الزينى- كذاب-»^(٤).

حين ذلك يضطر النظام «الشعبى إلى التحرك ضد الشعب، ضد مناهضيه من المشققين أساسا. وأولهم سعيد الذى تظن مبكرا إلى الوجه الآخر لنظام الزينى والمتمثل فيما يلى:

(١) «الزينى بركات»: ص ١٦٤ - ١٦٥.

(٢) «الزينى بركات»: ص ١٦٧.

(٣) «الزينى بركات»: ص ١٩٨.

(٤) «الزينى بركات»: ص ٢٠١.

- الجانب الإصلاحى ومهادنة الطبقة التقليدية السائدة.

- السياسة الجديدة ذات التوجهات الشعبية تخفى تحالفات عميقة مع المستغلين والمتحكرين مع ذكرها ذاته باعتبار رعايته لمصالح هؤلاء. إذن فالأمر كان مجرد سراب والزنى ليس إلا أكذوبة كبرى. سعيد أول من ناصره وآمن به وصدقه وها هو الآن يقع فريسة لأوهامه وللنظام الجديد الذى كان يحمل وعود التغيير ولذلك تنغمس عرى العلاقة بين الزنى والقوى الحية التى كانت مستعدة للوقوف معه ولمساندته فى معركته ضد الفساد والرشوة، والخيانة. يقول سعيد مخاطباً الشيخ العارف بالله ساكن كوم الجمارح «مولانا أنا صحت الزنى إلى دارك مشيت أمامه فى مركبه كائى ركيدار، بشرت به. تحمست له، أنا الآن أشك فيهن أتضرر منه»^(١) ويقول أيضاً وهو يقصد الزنى «تزلزل الأرض زلزالها ينكشف الزبانية الملتحفون بقفاطين ملائكية ظاهرها الخير وباطنها الأذى، سداها السر ولحمتها الضر يؤمنون الصلاة يعتلون المنابر»^(٢) ولا سكات سعيد وكل من أكتشفوا حقيقته يلجأ النظام تحريك نظام التعذيب الذى جربه الزنى أول صعوده مع خصومه الحقيقين ثم وسع دائرة عمله ليشمل كامل معارضيه على أختلاف نزعاتهم يقول الراوى «ذهب ثلاثة من الفلاحين المسنين أسندت رقابهم إلى صدر على بن أبى الجود والزنى يدخل ويخرج محموما مغتاظا يسأل ألم يقر بعد؟»^(٣) أنه نظام تعذيب «إنسانى» لا يتورع عن ذبح الفلاحين حتى لا يعذب السجين تعذيباً جسدياً فيسبى. هذا التعذيب إذا ظهرت آثاره المصمى إلى السلطة ويشوه صورتها أمام الجماهير. أما إذا كان الملهوون من الفلاحين الفقراء المسنين فتلك مسألة لا تهم. وبالإضافة إلى التخويف والترهيب يعتمد هذا النظام أساساً على عملية غسيل المخ التى تتمثل فيما يلى:

- المعاملة الحسنة التى تشير الشك وتجعل السجين متحفز الاعصاب لا يفهم معنى هذا الاحترام وينظر فى كل لحظة وقوع شىء ما: ألا يكون وراء هذه المعاملة خطة رسمت له؟ ألا يكون وراءها فخ نصب له؟.

- تجريد السجين من اسمه وألقابه وماضيه ومستقبله، من إنسانيته وجعله مجرد رقم لا يعنى شيئاً.

(١) «الزنى بركات»: ص ١٢٠.

(٢) «الزنى بركات»: ص ٢٠٩.

(٣) «الزنى بركات»: ص ١٢٣.

- جعل عقل السجين فى حالة عمل مستمر وهدم أعصابه من أجل التغلب على شيئا قشيشا على عزيمته وكل محاولة للمقاومة لديه «السجان القائم على أمور المحابيس هنا شاب مليح الوجه رقيق العبارة... وهذا ما يخالف كل ما اتبع من قبل... فلا تقل اسمك إنما قل واحد أنت منذ الآن واحدا... حديثه فى الظاهر رجاء لكنه أمر فى جوهره... الأكل فى مظهره أكثر من كاف يحدث شعبا مباشرا ولكنه لا يقضى على جوع خفى مستور يأكل نخاع القطاء الدفين»^(١).

يجرب الزينى هذا النوع من التعذيب ضد على بن أبى الجود أولا فى نطاق السرية التامة ولكنه حين ينجح فى مسعاه وحين يبدأ التعاون بينه وبين زكريا نائبه يطبقه على كل المعارضين السياسيين.

وأولهم من ناصر الزينى وسكت على ظلم زكريا أملا فى أن يؤثر المحتسب فى نائبه فيكف أذاه عن الناس. إذن يتبنى زكريا طريقة الزينى فيفتن فى اتقان هذا الجهاز الجديد وها هو يشرح نتائج الباهرة التى تتمثل فى الإبقاء على الجسد وعلى الحياة ولكن بعد تشويه الإنسان من الداخل وتحويله إلى مجرد آلة قابلة للاستخدام وإلى حيوان مريض قابل للترويض «هكذا بدلا من بتره حيا أحوله وهو يشى على نفس قدميه ويحرك ذراعه ويتحدث بلسانه، ينادينه الناس باسمه. لكنه فى الحقيقة شخص آخر وإنسان ثان لا علاقة له بالوليد الذى أنزل يومنا من رحم الأم أو الفتى اليافع الذى اختال وزها بين أقرانه، حتى رجولته أقلبها أنوثة»^(٢).

فيسلم له بموجب هذا النجاح سعيد الجهينى الذى يطلب بنفسه مراقبته ورصد حركاته. فيسجن سعيد ثم يطلق سراحه ولكن بعد أن يتوصل جهاز القمع إلى مسخه وغسل مخه وإفراغه من الداخل وإلى نسف قيمه القديمة واستبدالها بقيم جديدة. سعيد حر بعد الإفراج عنه ولكنها حرية بلا معنى فلم يعد لسعيد القديم أى أثر فى سعيد الجديد. إذ تمتاز شخصيته بعد خروجه من المعتقل بمجموعة من التشوهات منها ما يلى:

- الشك الذى يفسد علاقته بالآخرين بحيث يستحيل كل الناس فى نظره إلى جواسيس فيكبر فى عينيه عددهم وبذلك يقتل الخوف فى داخله كل امكانية تعاون بينه وبين رفاقه القدامى. فيحكم عليه بالقرية والضياح والهامشية.

(١) «الزينى بركات»: ص ١٣٠.

(٢) «الزينى بركات»: ص ٢٣١.

- الخوف من كل شيء، حتى من أفكاره نفسها فيتحول بذلك إلى «بصاص على نفسه» الآن ينتبه إلى نفسه فجأة، كيف يفكر فيما فعلوه فيه، ربما أدركوا وعرفوا ما يفكر فيه يفهمون أنه يحاول تشويه أعمالهم أنه ينسب إليهم فظائع لم تحدث، نعم لم تحدث، ألا يوجد عقار يمنع الإنسان من التفكير في أمور بعينها؟^(١).

أما إذا سأله «أحد جاوبه بهزة رأس لا تعنى شيئاً أبتساماً موجزة تبتر الحديث، يعرف أن أصحابه رقا له يخمنون ما جرى له... في الليل إذ يوشك شيخ الرواق على إغلاق الباب يقوم من مرقدته تتابع أنفاسه بسرعة يكاد ينطق رجاء مكتوماً في صدره، ألا يغلق الباب كأنه لن يفتح أبداً، يتجنب الاقتراب من حلقات المناقشة»^(٢).

وحين ينفلق سعيد على همه يفقد الثقة في كل شيء وبحسب الخوف الذي يعيشه هو والذي يعيشه الناس وضعاً من الجبن دائماً. يكره الآخرين وبحسب نفسه الوحيد الذي يحس بفظاعة الوضع ولكنه في لحظة يدرك خطأه. غير أن محتته جعلت الوضع يتجاوزها فإذا تردد زملائه من الطلبة يتلاشى شيئاً فشيئاً ويتحول عجزهم إلى فعل وإذا صمتهم يترك المكان لكلام خطير حينها يعرف سعيد أنه قضى عليه إلى الأبد وأنه صار جزءاً من الماضي وأنه وسط الانفجار أدركته الشيفوخة والمعجز. يقول الراوي «لكنه سمع مجاوراً شامياً من أهالي حلب يقسم بصحيح البخاري أن الأمير خاير بك يرأس السلطان العثماني في الباطن يخبره بأحوال الخلق في الشام ومصر، تنقل إليه الصغيرة والكبيرة... ما أدهش سعيد ليس اتصال خاير بك بالعثمانية، ربما فكر في واقعة مثل هذه لكن ما روعه اللهجة التي قيل بها هذا الكلام. قال لا فائدة منهم ترجى أتاها المماليك على غفلة فعملوا فيهم من أحالهم إلى طواشية (خضيان) يعمرن بطون النساء، لكنهم بلا أنسنة، معلهم ببصاص مربيتهم سنية ابنة الخبيزة، الآن يسمعون يجهرون بما تردد هو في التصريح به، ما الذي جرى هل أدركته الشيفوخة»^(٣).

ولزيد من الامعان في قتل سعيد يستعمل نظام الزنى قانوناً من قوانين

(١) «الزنى بركات»: ص ٢٥٢.

(٢) «الزنى بركات»: ص ٢٥٤.

(٣) «الزنى بركات»: ص ٢١٠ - ٢١١.

السلطة القمعية بل من قوانين السلطة بشكل عام وهو استعادة المارقين عن القانون من مجرمى الحق العام وخاصة من المتأولين السياسيين فيستخدمهم بعد عملية غسيل المخ التي مورست عليهم ويجبرهم على التحول إلى جواسيس يعملون لحسابه. وبذلك يمعن في تشويهم ويقضى على كل محاولة لديهم للتخراط من جديد في صفوف المناضلين.

فمسخهم وتحولهم إلى بشر مسلوبى الإرادة ليس إلا مقدمة لاعتمادهم في الدفاع عن النظام الذي كانوا يناوئون. يقول زكريا وقد باشر بنفسه كما ذكرنا مثال سعيد «وعندى الان مثال حى، إنسان فى أوج فترات العمر، نعد له من سنوات وسوف أقوم يوما بكتابة رسالة مفصلة للعملية التي نجريها عليه، عندما أصل إلى غايتي التي وضعتها منذ البداية، بل أوقن أنه سيشارك في كتابة جزء من الرسالة يكشف ما جرى له وما حدث بعد أن كان لا يطيق سماع اسمي ولا هم له إلا تهيج العامة على أولى الأمر»^(١).

هذا هو أذن جهاز القمع الذي صورته جمال الغيطاني وما لاشك فيه أنه نظام في غاية الدقة وفي غاية العصرية، ويقطع النظر عن مدى تطبيق النظام الناصري في الستينيات لهذا النوع من التعذيب والذي يعرف «بغسيل المخ» فإنه لا شك أن تحليل جمال الغيطاني للنظام الذي بناه الزينى بركات يقترب إلى حد التطابق مع التصور الراديكالى الذى قدمه بعض المحللين السياسيين حول النظام الناصري» فلقد قام هذا النظام (فى الظاهر) على المساندة الشعبية ليحسم وضعا مضطربا لفائدة الطبقة البورجوازية، فكلما كان استمراره مهددا كان عليه فى هذه الحالة استغلال وزن الرأى العام الشعبى بعد أن تأكد أن الجماهير غير قادرة فعلا من الناحية السياسية والتنظيمية أن تتجاوز النظام أى بعد أن مكن الطبقة المستغلة من السيطرة على حظوظ الطبقات الشعبية ومنع الجماهير من أن تقود حركة التحرر لحسابها الخاص فتهدد بذلك الوضع الطبقي القائم»^(٢).

ومن هنا فقد أكد المحللون السياسيون الراديكاليون على الخلط الذى يتعمده بعض الموالين للنظام الناصري بين شعبيه نظام ما وبين المساندة الوقتية التى يمكن أن

(١) «الزينى بركات»: ص ٢٢٨.

(2) Mahmoud Hussein: "l' Egypte/ Lutte De Classes et Libération nationale". Maspero Pris 1975 Tome I. P: 84

تقدمها الجماهير لصالح نظام يتمتعها من أية مبادرة طبقية. فلقد اضطر النظام الناصري لخلق أجهزة تنظيمية وأمنية قادرة على احتواء كل نوع من أنواع المعارضة أو الضغط الشعبي (حركتا فيفري ونوفمبر ١٩٦٨) وكان القصد من هذه الأنظمة الأمنية والتنظيمية خلق هذه التحركات الشعبية التي ولدها فشل النظام في مخادعة الجماهير ثم هزيمة ١٩٦٧ ومنع قيام أية تحركات شعبية أو على الأقل منع أى التقاء يمكن بين الحركات حتى لا تتعلم من بعضها البعض ولتبقى كل واحدة منها ضعيفة وحتى لا تأخذ مطالب الوحدة الشعبية شكلا محددا إنطلاقا من هذه التحركات^(١).

(١) المرجع السابق ص ٤٤ (ليس لنا هنا أن نتمتع كثيرا في البحث عن الشبه القائم بين الزينى بركات وعبد الناصر فقد يقودنا ذلك إلى مجسرة من التأويلات الانطباعية. ويكفى أن نشير إلى أن جمال الفيضاني حين سئل: «ماذا تريد على تساؤل وتحليل سيزا قاسم لشخصية الزينى بركات بأنه قد ينظر إلى استمراره في شغل وظيفته على أنه رمز للسلطة التي استمرت بعد هزيمة نكراء، فهل هو استعارة عن جمال عبد الناصر الذي استمر في الحكم بعد الانهيار العسكري عام ١٩٦٧ م» أجاب «هذا استنتاج خاطئ. فإنا لم يكن في ذهنى عبد الناصر وأنا أروم شخصية الزينى بركات، وقد ظن الروس ذلك أيضا عندما فكروا في ترجمتها وطلوا يتأرجحون في ذهنهم هذا حتى اقتنعوا في العام الماضى وقاموا بترجمة الرواية ونشرها بعد أن تأكد لهم بأننى لم أقصد شخصية الزينى بركات استعارة عن عبد الناصر (لقاء مع جمال الفيضاني أجريته مجلة الدعوة العدد (١١٦) ١٩٨٥: ص ١٠٦).

٣- الماضي والحاضر من خلال مفهوم الغيطناني

ل «الرواية التاريخية»

إنطلاقاً من مبدأ التحديث الذي مارسه الغيطناني على الدولة المملوكية وجهاز قمعها يلح علينا السؤال التالي: إلى أى حد يجوز للفنان أن يبتعد فى رواية تجعل من التاريخ مادتها عن الحقائق التاريخية فى كل ما يتعلق بواقع العصر الذى ينصوبه؟.

لقد حاول جورج لوكاتش أن يجيب عن هذا السؤال فقال «إن ضرورة التاريخ أو الماضى بالنسبة إلى الرواية التاريخية تجعل من مشكلة الصدق للحقائق التاريخية مشكلاً عريضاً. فأين تبدأ حرية الكاتب فيما يتعلق بشخصية شهيرة من الماضى أو بعصر تاريخى بشكل عام»^(١).

بادئ ذي بدء يرفض لوكاتش الرواية التاريخية حديثاً عن الماضى لغاية التأريخ «قمرقة نضالات الماضى الكبيرة والوقوف على المقاتلين السابقين الكبار من أجل التقدم سيلهمان الناس فى الحاضر»^(٢) أهدافاً ومثلاً علياً و «شجاعة وسلوى وسط أرباب الحاضر ووحشيته ان الماضى سيدل على الطريق الذى قطعه الجنس البشرى والاتجاه الذى يسير فيه»^(٣) ويرى جورج لوكاتش أيضاً ان الرواية التاريخية هى ما قبل التاريخ الملموس للحاضر كما كان شأنها عند كتاب القرن التاسع عشر فى أوروبا ولذلك وجب أن يعبر التاريخ نفسه عن علاقاته الحية بالحاضر وهى علاقة لا تحطم أبداً الحدود التى يضعها الإطار الإنسانى التاريخى للعالم الممثل ويلاحظ الناقد ان الاتجاه الذى ساد الرواية التاريخية فى النصف الثانى فى القرن التاسع عشر وفى أوائل القرن العشرين قد أفسد الرواية التاريخية وأساء إلى التاريخ لأنه حول الماضى إلى حكاية رمزية عن الحاضر وبذلك صارت الرواية التاريخية رواية رمزية منتزعة من التاريخ وهذا يتناقض حسب رأيه مع الصواب التاريخى ومع دلالة الرواية التاريخية ذاتها.

ولقد أدرك جمال الغيطناني هذا الاختلاف العميق بين منظور جورج لوكاتش للرواية التاريخية وتصوره هولها وهما هو يقدم مفهومه للرواية التاريخية كما يراها

(١) الرواية التاريخية: ص ٣٩٩.

(٢) المرجع السابق: الصفحة نفسها.

(٣) المرجع السابق: الصفحة نفسها.

« كان هناك مفهوم سائد بالنسبة للرواية التاريخية وهو إعادة سرد أحداث معينة فى التاريخ بشكل روائى مثل روايات جرجى زيدان أو التركيز على حادثة معينة واستلهاها فى عمل روائى مثل روايات الكسندر دumas الأب والابن أو بعض روايات نجيب محفوظ مثل « عبث الأقدار » أو « رادويس » وأنا اختلفت مع هذا المفهوم كما اختلفت مع جورج لوكاتش فى كتابه « الرواية التاريخية » فهو يعتبر استخدام الوثائق فى الرواية التاريخية أمرا مرفوضا ويعتبر أن خروج الروائى بالهدف من مجرد سرد أحداث تاريخية محددة خروجاً بالرواية عن مفهومها التاريخى وقد كتبت الدكتوروة رضوى عاشور فى مجلة الطريق اللبنانية ان الزينى بركات قامت بتقص مفهوم لوكاتش للرواية التاريخية واعتبر أن أدق تعريف للزينى بركات ما كتبه الأديب السورى الكبير أديب اللجى وكان وكيلا بوزارة الثقافة على الطبعة السورية من الرواية بأنها رواية تستعيد التاريخ ولا تعيده، وهذا مفهومى للرواية التاريخية^(١).

ويقطع النظر عن مدى استيعاب الغيطانى لمقولات لوكاتش ويقطع النظر أيضا عن جدية نقضه لمفهوم الرواية التاريخية عند جورج لوكاتش فإن الروائى فى تحديد علاقته بالتاريخ وبالماضى يصرح هو نفسه « هناك وجه اتفاق بين حياتى وواقعى وحياة ابن اياس وواقعه ولكن هناك وجه اختلاف وتباين. كذلك وهذا ما أسميه وحدة التجربة الإنسانية بمعنى أن ثمة أشياء تتجاوز الزمان والمكان لتكون الجوهري فى الإنسان »^(٢). ويقول أيضا « فى الزينى بركات التقى القهر المملوكى بقهر الستينيات »^(٣).

ومما لا شك فيه أن تحديث جهاز القمع المملوكى قد قضى على إستقلالية الماضى وذلك ما أكتشفه معظم النقاد الذين تعرضوا للرواية بالتحليل فقد أكدوا على طابعها اللاتاريخى « فالزينى بركات » رواية، لا رواية تاريخية^(٤) و « الزينى بركات لا تندرج فى دائرة الرواية التاريخية »^(٥).

(١) مجلة الدوحة (العدد المذكور) ص ١٠٦.

(٢) فصول جانفى مارس ١٩٨٢ ص ٢١٣.

(٣) المرجع السابق: نفس الصفحة.

(٤) سامية أسعد: « الروائى والتاريخ » فصول جانفى / مارس ١٩٨٢ ص ٦٨.

(٥) فيصل دراج: الإنتاج الروائى والطلبة الأدبية. الكرمل عدد (١) ١٩٨١ ص ١٣٤.

اذن كيف يمكن أن نفهم علاقة الماضي بالحاضر في روايتنا هذه: هل خلق الغيطاني حكاية رمزية عن الماضي؟ لا نعتقد ذلك. فالغيطاني يبتعد في رسمه لمناحات القمع عن زمن الحاضر ويوغل في الزمن الماضي كي يخلق نمطا أدبيا يرسم الملامح الأصلية للقهر السياسي في توحيد الأزمنة أو يرسم تشابه أو قائل القمع في أزمنة مختلفة يتماثل هيمنة ارباب الدولة فيها. ينتقى الغيطاني من التاريخ والحاضر العربي لحظتين تشير كل واحدة فيهما إلى الأخرى: «عصر تاريخي وعمر معاش أحكم الكاتب التشابه بينهما تشابها يظل خلف الأحداث والشخصيات خلف المحن والمواجهات دافقا خفيا يطل علينا دائما، يطل في لحظات العناء لا لينتزعنا من الواقع الفعلي وإنما ليقول لنا: ثمة زمن شبيهه، شبيهه حتى في بعض التفاصيل»^(١).

ينتقى الغيطاني لحظتين تدل كل واحدة فيهما على الأخرى ولكن تنفيها وتتجاوزها: اللحظة الأولى هي هيمنة نظام المالك «لأن العصر المملوكي عصر قهر رهيب ولو قرأت لاقشعر بدنك، كان يلقي فيه الإنسان دون ذنب جنبه»^(٢) والثانية بوطأة القهر البوليسي في حصاره للمثقفين وأفراد الشعب عموما: «حيث يعيش في رعب من أجهزة الأمن»^(٣).

هكذا «تنتقل الزنى بركات في تعاملها مع الواقع التاريخي من مفهوم وحدة العلاقات وتناقضها إذ أن علاقات الماضي لا تموت فيه»^(٤) بل تتوارى في علاقات «الحاضر رغم التغيير والاختلاف أو لنقل أن علاقات الماضي تستمر في الحاضر ولكن بشكل مختلف، لهذا فعندما ترسم الرواية لحظة القمع في الماضي»^(٥) فإنها لا تكتب عن زمن مضى كما أنها لا تكتب عن زمن معيش لأنها في حقيقتها لا تكتب إلا عما هو مشترك بين الزمنين والمشارك هو لحظة القمع التي تتأبد رغم مر العصور واختلاف أشكال الدولة فكان الحاضر والماضي ينصهران داخل زمن واحد هو زمن القمع العربي في استمراره ووحشيته معنى ذلك «أن الرواية لا ترى في

(١) «نقاط أولية حول الاغتراب القسري في الرواية العربية» ص: ٩٣.

(٢) فصول جانفي / مارس ١٩٨٧ (لقاء مع جمال الغيطاني) ص ٢١٣.

(٣) المرجع السابق: نفس الصفحة.

(٤) فيصل دراج: «الإنتاج الروائي والطلوحة الأدبية» ص ١٣٥.

(٥) المرجع السابق: الصفحة نفسها.

التاريخ تيارا زمنيا مستقيما أو وحدات زمانية منفصلة ومستقلة بل ترى فيه زمنا تتعاضد كل لحظة راهنة فيه مع لحظة سابقة عليها أو تحمل كل لحظة راهنة فيه أثرا أو آثارا من الزمن الذي مضى»^(١).

(١) المرجع السابق: الصفحة نفسها.

فاتحة الفصل الثاني

« ما جرى هزنى أطلب الفرصة..

أريد أن أرى الماضي..»

جمال الغيطاني (كتاب التجليات)

« أطلب الرؤية ولا تجزع من الصعق فإن الصعق لا

يحصل إلا عند الرؤية فقد صحت ولا بد من الافاقة

فإن العدم محال»

محي الدين بن عربي (كتاب التجليات)

الفصل الثانى

**الماضى والحاضر فى كتاب التجليات
(السفران الأول والثانى)
أو جدلية السيرة الذاتية الصوفية**

الحاضر ومنطلق السيرة الذاتية

يضعنا «كتاب التجليات» باعتباره نصاً أدبياً يخضع فى كتابته النثرية إلى مبدأ الحكى «السيرة الذاتية» من حيث هو نمط متعارف عليه فى الكتابة الغربية والعربية على حد سواء أمام أسئلة وقضايا نظرية وتحليلية متعددة تتعلق أولاً بطبيعة «السيرة الذاتية» المقترحة فى «كتاب التجليات» (والتي يعلن الغيطانى كما سنرى أنها تمثل الجنس الأدبى الذى ينطوى تحت لوائه «كتاب التجليات») بكل ما تفرضه هذه النمذجة المبدئية من ضرورة إخضاعها لاشكاليات التصنيف الأدبى. وتتعلق ثانياً بمادة هذه «السيرة الذاتية» وهى تنطلق من لحظة الكتابة ذاتها لتجاوز عهداً أو عهوداً انقطعت عن دورة الزمن فكاد يتلفها النسيان أو ظلت الذاكرة تحتفظ ببعض منها مخزوناً معداً للاسترجات والاستحضار والعودة بكل ما يعنيه ذلك من معاورة الحاضر للماضى وجدانياً وأيديولوجياً ومعرفياً فى زمن يبحث فيه العربى عن استلهام «قيم جديدة» فى ظل الخيبات الحضارية والعسكرية المتوالية من أجل خلق زمن آت يغير هذا الحاضر مع الإيمان بقانون التواصل والتداخل والجدلية بين اللحظة المعيشية واللحظة السالفة.

أ- ميثاق «السيرة الذاتية»

بادئ ذي بدء نشير إلى كتاب التجليات بعكس «الزنى بركات» الذى ألحقت به صفة «رواية» يأتى خالياً من هذه التأشيرة^(١).

١- يتعارض ميثاق السيرة الذاتية حسب فيليب لوجون مع الميثاق الروائى ويكون الميثاق الروائى فى صيغتين:

- الإعلام الضمنى عن غياب مبدأ التماهى سنحدد هذا المبدأ فى مكان آخر من هذا البحث.

- التعبير الصريح عن الطابع الوهمى الخيالى للسرد (ويأتى هذا التعبير عادة فى شكل تأشيرة «رواية» التى يضعها الكاتب على غلاف كتابه.

(يقطع النظر عن خلو بعض الكتب الأخرى لجمال الغيطانى منها «أوراق شاب عاش منذ ألف عام» يمكن أن يؤول على أنه اعتراف ضمنى من الكاتب بأننا لسنا

(1) Philippe Lejeune "Le Pacte autobiographique" Paris Seuil 1975- P. 27.

أمام رواية بكل ما يعنيه مصطلح «رواية» من التأكيد على الجانب الوهمي الخيالي للوقائع المسرودة. وتأويلنا هذا ليس مجرد عملية نرجو من خلالها تسهيل تصنيف «كتاب التجليات» لأنه تأويل يدخل في الواقع في علاقة وطيدة مع جملة معطيات أخرى تؤكد على الجانب المرجعي للكتاب. إذ أن جمال الفيطاني لم يغمض بغير نقل أمين لبعض أطوار حياته وحياته أبيه كما يعلن هو نفسه «بالنسبة للتجليات أنطلقت من موقف آخر (غير هزيمة يونيو ١٩٦٧) هو وفاة أبي من هنا أنا طرف في الرواية وكل الوقائع في التجليات حقيقة. كانت وفاته مصدر ألم نفسي خارق بالنسبة لي»^(١). ومبدأ التشابه^(٢) هذا الذي يعلنه الكاتب يشجع عليه تطابق بعض الأحداث في الرواية مع حياة جمال الفيطاني نفسه^(٣).

وأطوار حياة أبيه وأسرته «تجلت برفقة حبيبتي إلى يوم الأربعاء التاسع من مايو سنة خمس وأربعين وتسعمائة وألف، تجلت لي أمي متعبة مستسلمة ورأيت نفسي مولودا في نفس اللحظة التي ولد فيها أبي لم أدر ما بداخلي ولم أحط بكنز معارفي وما يدركه حسي سمعت جدتي تقول لأمي مبروك جاءك ولد»^(٤) ويقول الكاتب عن ميلاد ابنه «راعتي أنه يشبه أبي شيئا شديدا حتى لكانه نموذج مصغر

(١) صنعة الشكل الروائي في كتاب التجليات الهامش رقم ٢ ص ١٦٦.

(٢) هو التشابه بين الوقائع المسرودة وحياته الكاتب الشخصية وقيل فيليب لوجون بهذا المبدأ إذ أنه يعتبر السيرة الذاتية نغما مرجعيا غير أنه يؤكد أن التشابه مسألة ثانوية إذ أن الجوهر في تحديد طبيعة السيرة الذاتية يمكن في مبدأ التماهي الحامل لمغالها. 25-40. "Le Pacte autobiographique".

(٣) ليس لنا ترجمة وافية لحياة جمال الفيطاني وكل ما عثرنا عليه في هذا المجال هو ما نشرته مجلة «الدوحة» جمال الفيطاني من مواليد ٩ / ٥ / ١٩٤٥ من قرية «جهينة» في محافظة سوهاج بالصعيد وقد نشأ بحي الجمالية والقاهرة القديمة درس فن تصميم السجاد ويعتبر في مصر من خبراءه وممارسه بين ١٩٦٢-١٩٦٧ واشتغل بالصحافة منذ ١٩٦٧ ويعمل الآن بجريدة الأخبار. عمل مراسلا صحفيا في جبهات القتال وغطى الحروب الإسرائيلية العربية. ترجع بدايته في الكتابة إلى عام ١٩٨٣ حينما نشر قصتين إحداهما في مجلة «الآداب» اللبنانية والأخرى مجلة «الآداب» المصرية.

في الفترة الممتدة بين عام ١٩٦٩ و ١٩٧٠ صدرت له خمس روايات وثماني مجموعات قصصية بالإضافة إلى ستة كتب تتضمن دراسات ومشاهدات منها «المصريون والحرب» ١٩٧٣ و «أسئلة القاهرة ١٩٨٤ له تحت الطبع كتاب التجليات (السفر الثالث) وثلاثة كتب تتضمن دراسات عن بيروت القاهرة القديمة والحياة اليومية في القاهرة القديمة وشارع المعز لدين الله» الدوحة سبتمبر ١٩٨٥ ص ١٠٥.

(٤) كتاب التجليات (السفر الأول) دار المستقبل العربي ١٧ بيروت ١٩٨٣ (٣١٢ صفحة من الحجم المتوسط) ص ٥٩٠.

لوجه، كان مغمض العينين رأيت لحظة المواجهة بينى وبين أبنى... اليوم خميس، التاسع من ديسمبر عام ستة وسبعين وتسعمائة وألف ما بين مجيء أبنى إلى الدينا وبين ميلاد شفيعى ودلىلى الحسين اثنان وتسعون وثلاثمائة وألف سنة هجرية وما بين مجيئه وميلاد عبد الناصر ثمانية وخمسون سنة ميلادية وما بين مجيئه وميلاد أبى مقدار لا أعلمه من السنين والشهور والأيام»^(١).

ويقول أيضا «ثم سمعت صوت أبى من أبى يدعو لى ولأختى يدعو لى ولزوجتى وأبنى الذى لن يعى صورته ولن يذكر ملامح جده، كان عمره عند رحيل أبى ثلاثة أعوام وخمسة شهور ونصف»^(٢).

وعن خروج أبيه من الصعيد إلى القاهرة يقول «أسأل عن السنة تحيثنى الاجابة هذه المرة. أنه العام الثالث والعشرون بعد التسعمائة والألف التالية على ميلاد المسيح لكن لم يفض إلى اليوم واليوم والشهر... كان ما بين خروجه ولحظة ميلاد أمى يومان اثنان ولحظة ميلادى اثنان وعشرون عاما وزواجه من أمى ستة عشر عاما»^(٣).

ويج «كتاب التجليات» بشكل عام بهذا النوع من الأخبار ذات الصدى المرجعى والتى يؤكد فيها السارد بشكل دقيق، صريح و «متعمد» على الجانب السير ذاتى للكتاب من خلال التأكيد المفرق فى الدقة على تواريخ ميلاده وميلاد أبنه وميلاد أبيه وعلى كثير من الأحداث المرتبطة بحياة والده وبحياته الشخصية مثل مغادرة الأب لقريته «جهينة» بالصعيد ونزوحه إلى القاهرة وعمله بقرن ثم عمله ساعيا فى إحدى الوزارات أو مثل دخوله هو إلى المدرسة الابتدائية وبعض صور من طفولته وشبابه ومشاركته فى جريدة الأخبار مراسلا حزبيا ومساهمته فى بعض الندوات الأدبية وسجنه فى أيام عبد الناصر وموت أبيه إلخ... ولزيد التأكيد على النفس السير ذاتى «لكتاب التجليات» يعلن السارد صراحة (وهو ما يعده فيليب لوجون ميثاقا للسيرة الذاتية)^(٤) صريحا لا تشويه شائبة) قماهيه مع الكاتب.

(١) المصدر السابق ص ٦٥.

(٢) كتاب التجليات (السفر الأول) ص ١١٣.

(٣) المصدر السابق ص ١٧١.

(٤) من خلال التأكيد على أن «أنا» لا يمكن فى الحقيقة أن تساعدنا بأى شكل من الأشكال على التعرف بالضبط على المتكلم وهويته يقترح فيليب لوجون للوصول إلى ذلك شرطا شكليا يسمه ميشاق السيرة الذاتية فيقرر فى كثير من اليتن «أن الاسم وحده هو الذى يتحقق فيه مبدأ التداخل بين المتكلم والمخاطب وبذلك قبل أن يتحقق فى ضمير المخاطب «أنا» كما يدل على ذلك نظام اكتساب اللغة عند الطفل

فيتسمى بأسمه «وقفت عند شاطئ» أصغيت لعلى أسمع حدثت لعلى أرى بأرهفت لعلى أشعر طال أنتظاري طال وقوفى، حتى كدت أنثنى كدت أرجع وفجأة أتناسى الهاتف صاح باسمى: «يا جمال»^(١).

غير أن وجود هذا الميثاق الصريح لا يحل مشكلة تصنيف كتاب التجليات وطبيعة محاورته للماضى. فنحن منذ الوهلة الأولى أمام سيرة ذاتية «هجينة» من الصعب أن تنطبق عليها مقاييس النمذجة الغربية فمن المقاييس التى تعتمد للتعرف على السيرة الذاتية «هو أن نرى إذا كانت أحداث الطفولة تملأ حيزا هاما وإذا دلالة أو على الأقل أن نرى إذا كان تاريخ الشخصية أو أطوارها له مكانة فى السرد»^(٢) وهو أمر لا نكاد نعثر عليه فى كتاب التجليات فنحن أمام سيرة ذاتية للأب فيها ولعبد الناصر وللحسين مكانة أكبر من مكانة الكاتب أو السارد وهو ما يجعلنا أمام سيرة ذاتية «عربية» لا علاقة لها بالسيرة الذاتية الغربية «حيث عمل تطور العلاقات البشرية على جعل الفرد ينشد من خلال الكتابة إعادة تركيب حياته أو ربط علاقات مع الآخرين عبر عملية النشر والقراءة فالسرعة التى يتسم بها نسق

= فالطفل يتكلم عن نفسه باستعمال ضمير الغائب المفرد ولكن يسمى نفسه باسمه قبل أن يفهم أن هو أيضا يمكن أن يستعمل الضمير «أنا» وهذا «الأنا» يحيل على اسم وحيد يمكن أن يستعمل دائما، وكل حالات اللبس التى يمكن أن يخلقها استعمال الاسم إذن فإنه حسب فيليب لوجون لا مجال لتحديد أشكاليات السيرة الذاتية إلا إنطلاقا من الاسم ففى كل كتاب مطبوع يتمهد بعملية الخطاب شخص تمودنا على قراءة اسمه على غلاف كتابه وفوق عنوان الكتاب بالصفحة الأولى. وفى هذا الاسم يتلخص كل وجود هذا الذى نسميه الكاتب وهو العلامة النصية الوحيدة على ما هو موجود خارج النص إذ يحيل على شخص حقيقى يتحمل مسؤولية كتابة أثر أو عدة آثار فليس له وجود إلا من خلال مجموعة هذه الكتب التى عادة ما تذكر تحت عنوان «صدر للمؤلف».

فالسيرة الذاتية (باعتبارها سردا يحكى قصة الكاتب) تفترض وجود قراء صريح بين هوية الكاتب (كما تحدث على غلاف الكتاب) وبين السارد والشخصية المتحدث عنها فى الحكاية.

بهذه الطريقة يحل لوجون مشكلة التشابه بين رواية السيرة الذاتية (السارد يحكى قصته) وبين ما يسميه بالسير الذاتية وهو جنس قائم بذاته (الكاتب وهو نفسه السارد يحكى قصته).

ويذكر لوجون أخيرا الطرق المختلفة التى يمكن أن نحدد بها التماهى الموجود بين الكاتب كما ذكر اسمه على غلاف الكتاب والسارد الشخصية المحورية فى الحكاية ومنها التماهى الصريح بين هذه المستويات الثلاثة من خلال الاسم الذى يختاره الرواى والشخصية لنفسيهما فى السرد ذاته وهو نفس اسم الكاتب.

"Le autobiographique" P.78.

(١) كتاب التجليات (السفر الأول) ص ٣٠.

(2) Philippe De jeune

التاريخ فى أوروبا وعنّف الصراعات والتغيرات بعضا فى الإنسان هذا الحنين إلى «ذلك الزمن الذى لن يكون» أن السيرة الذاتية ليست إلا إحدى الأساطير المدهشة للحضارة الغربية: أسطورة الانا^(١) ولا شك أن فيليب لوجون يقر بالمبدأ الأساسى للسيرة الذاتية وهو الميثاق الذى يربط بين الكاتب والسارد والقارئ كما حددناه ويرى أن السيرة الذاتية ليست بالضرورة نسخة مطابقة لأصل حياة الكاتب إلا أنه رغم ذلك وللأسف على مصداقية هذا الجنس الأدبى يرى أنه من الضرورى أن يعزل من قائمته «وهذا ليس إلا نوعا من العدل.. كل المولعين بالكذب الصريح الذين لا يؤمنون بالسيرة الذاتية فهم ليسوا أغبياء ويخترعون أشياء يتلذذون بها. وإن أعتراّف هؤلاء بمبدأ الكذب الصريح هو الذى لا يمكننا من اعتبارهم كتاب سيرة ذاتية. فإبتدأنا من اعتبار هؤلاء أن الكذب فيه كثير من الإيحاء فإنهم يعمدون إلى التحريف المستمر لحياتهم ليكونوا أكثر إيحاء أنه المنطق المكيف لى للحاكم التائب الذى صورّه كامو: «ماذا يهم على كل حال؟ ألا تضع الأكاذيب فى النهاية على طريق الصدق؟ وحكاياتى سواء كان صادقة أم كاذبة- ألا تطمح كلها إلى نفس الغاية؟ أليس لها كلها نفس المعنى؟ إذن ماذا يهم أن تكون صحيحة أو كاذبة إذا كانت فى كلتا الحالتين موحية بما كنت، وما أنا الآن. أننا نرى فى بعض الأحيان فى الإنسان الذى يكذب بطريقة أوضح مما نرى فى الإنسان الذى يقول الحقيقة. أن الحقيقة مثل النور تعمى. وخلاف ذلك الكذب فهو المغرب الجميل الذى يبرز قيمة كل شئ»^(٢) ومبدأ الكذب فى كتاب التجليات يأخذ صيغة متميزة أننا أمام وقائع يعلن السارد صراحة تجاوزها لامكانيات الطبيعة البشرية فهى سيرة ذاتية متوهمة (رغم الجوانب المرحمة فيها) جاء نتيجة لرحلة خيالية إلى العالم الآخر. «رجعت بعد أن كنت الطالب والمطلوب والعاشق والمعشوق. فلم يكن رجلى إلا بحث عنى ولم تكن هجرتى إلا منى وفى والى. كدت أصل إلى أصلى. كدت أنفذ إلى أسرار النار والنور والليل. والنهار والشمس والقمر والبرق ونسيم الصبا وخلق الندى والرجع والصدى والغايات وسلمى ولبلى واختفاء الشفق وتعاقب الفصول. كنت قاب قوسين أو أدنى لكن غش عيني ما يغشى. لم أستطع صبرا وكيف أقدر على ما لم أحط به خبرا. عدت بعد أن نعمت بأجمل صحبة وأنعم على مولاي بالرفقة. بعد أن علمنى

(١). المرجع السابق ص ٥-١.

(٢). المرجع السابق ص ٢٩.

بعضاً مما لا أعلم. رجعت بعد فراقى للأهل والوطن بعد أن قطعت الباب واختزلت الحجب وتساقطت أمامى كل الحواجز التى لا تقدر على اجتيازها الطبيعة الإنسانية وأنا مغطور على الرحيل الأبدى فلا استيطان لى أصلاً. رجعت فهان على أن يتلاشى كل ما رأيت فعكفت ودوت.....»^(١).

أذن ينحاز كتاب التجليات منه البداية إلى طرائق الكتابة الصوفية وهموماً. فنحن أزاء تجربة هى أقرب إلى المعراج الصوفى^(٢) من حيث اللغة ومن حيث غاية السفرة ومن حيث أهم المفاهيم السائدة لدى الصوفية عامة ولدى محبى الدين بن عربى^(٣) خاصة. بحيث ينسجم الإنسان مع باطنه حال السفر والمعراج «وكلمة ازدادت مشاهدات الصوفى وترقيه فى الأحوال والمقامات المتعددة أرتفعت عنه الحجب حجابها وراء حجاب فيصلى إلى المعرفة التى لا ينالها غيره إلا بالموت ومع ترقيه فى الأحوال والمقامات يزداد باطنه علماً بقدر ما ينقص من ظاهره وذلك فى رحلة الصعود والاسراء من عالم العناصر إلى العالم الأعلى^(٤).

(١) كتاب التجليات (السفر، الأول) ص ٥-٦.

(٢) المعراج الصوفى ويقابله مفهوم السفر «وهو بدء الكشف وهو رؤيا صالحة تعد العبد لسلوك الطريق.... فهو توجه من العالم إلى الذات ومن الظاهر إلى الباطن ومن التجرد إلى الوحدة والسفر مراحل. أولها السفر الأول الذى هو التطهر الكامل والشديد على أداء الفروض والقوافل مع المبالغة فى تنفيذ الأوامر. إن لهذه المرحلة من السفر كل أنواع النصب والتعب وعلى السفر الثانى بعد الاطلاع على عوالم الملكوت بعد أن يكون المسافر قد أدى عليه من التزامات وهاد فى طهارته كالطفل الذى ولدته أمه. إن آخر نقطة من نقاط السفر الأول وهو السجود الكلى وهو أول نقطة من السفر الثانى فى بدء هذه المرحلة ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر والسفر الثالث الارتداد من عالم الملكوت إلى عالم الشهادة وبدء المزج بين عالميهما معا فبعد العروج إلى السموات السبع الطهارة فى ذات العارف بهبط إلى أرض البدن التى لم يفارقها فالرحلة وجدانية ذوقية ومع ذلك فإن لها كل أحاسيس السفر العادى (محمد غازى عرابى؛ «النصوص» فى مصطلحات الصوفية دار فكتبة دمشق ١٩٨٥ ص ١٦٣).

(٣) ابن عربى (٥٦٠ هـ - ٦٣٨ هـ) هو محمد بن على بن محمد بن عربى أبو بكر الحافى الطائى الأندلسى المعروف بمحبى الدين بن عربى، الملقب بالشيخ الأكبر فيلسوف من أئمة المتكلمين فى كل علم ولد فى مرسية بالأندلس وأنتقل إلى أشبيلية وقام برحلة فزار الشام وبلاد الروم والعراق والحجاز وأتكر عليه أهل الديار المصرية «شطحات» صدرت عنه فعمل بعضهم على إراقته «مه كما أرى دم الحلاج وأشباهه. وحس فسمى فى خلاصه على بن فتح البجائى (من أجل بجاية) فتجأ واستقر فى دمشق فتوفى فيها وهو كما يقول الذهبى، قوة القائلين بوحدة الوجود. له نحو أربع مائة كتاب ورسالة منها الفتوحات المكية و«فصوص الحكم» الزركلى «الأعلام» ط ٢ الجزء ٧ ص ١٧٠.

(٤) نصر حامد أبو زيد «فلسفة التأويل». دراسة فى تأويل القرآن عند محبى الدين بن عربى» ط ١ بيروت ١٩٨٣ ص ٢٠٦.

السارد فى كتاب التجليات على شاكلة الرحلة الصوفية تنتهى إلى تجاوز ثنائية الظاهر والباطن.

ويأخذ السفر باعتباره تجليا^(١) معناه الصوفى فهو انتصار على العجز الإنسانى وتجاوز لمحدودية الحس ومدراك البشر العقلية. أنه اتصال بالعامل الآخر وتحقيق لربوبية فى المربوب من خلال التجلى «رجعت بعد فراقى للأهل والوطن بعد أن قطعت الباب واخترقت الحجب وتساقطت أمامى كل الحواجز التى لا تقدر على اجتيازها الطبيعة الإنسانية»^(٢) وعند الرجوع من هذا السفر الداخلى يبدأ عالم التجليات فى تناقض مستمر ويبدأ الباطن كما ذكرنا فى التلاشى «هل أتى على وعلى تجلياتى حين من الدهر لم تكن شيئا»^(٣) حينها تأتى الكتابة استرجاعا عقليا للماضى «رجعت فهان على أن يتلاشى كل ما رأيت فعكفت ودونت لعلى آتى مما رأيت يقتبس أحيانا وضحت وأحيانا فصلت وأحيانا رمزت ولوحت، سترت وما أفصحت، لكننى بعد أن أمتلكت بيانى وكدت أنتهى

من الكتابة خطر لى خاطر أن أفرغ يدى من هذا الأمر الجليل خوفا من قلة التحقيق وعدم قدرتى على التدقيق فعزمت ومزقت كل ما دونت شتتة وذريتته وصار كأنه لم يكن، صار نسيا منسيا»^(٤) «أذن تبدو هذه الكتابة بعد الرحلة مشروعا فاشلا. وذلك أمر مفهوم أنها عملية عقلية واعية تتلون بحسب ما يستدعيه المام من التحقيق والتدقيق. وهو ما يتناقض أساسا مع طبيعة التجربة الصوفية فيكيف للعقل والذاكرة أن يؤثيا من علم القلب وأن يتسعا لتجربته ومعراجه. كيف يمكن للكتابة باعتبارها عملية عقلية أن تصادم مادتها فيتجاهاه فى ذات اللحظة وفى متن الكتابة عمل الذاكرة وهو ترتيب وبناء ومادة عملها باعتبارها استرجاعا لخوارق القلب

(١) «التجلى هو رؤية الله فى كل مكان والرؤيا خاصة بالأنبياء والأولياء.. فأول ما يبدى به النبى الرؤيا الصالحة وهى تحمل من نوح على للعبد النائم قال تعالى (إذا جاء نصر الله والفتح) وهنا الخطوة الأولى فالتجلى يبدى الاذن بالتحرك وهو الاحتضار الرئائى للعبد ليكون من ذوى الخطوة والدخول فى الخطوة حيث يقع التجلى الدائى... ومن مقام المكاشفة اللاتية ينطلق الإنسان وقد ولد من جديد وقام قيامته الثانية من بين موتى الجهل والغفلة».

(النصوص فى مصطلحات المتصوفة (مراجع مذكور) ص ٤٥ - ٤٦.

(٢) كتاب التجليات (السفر الأول) ص ٥ - ٦.

(٣) المصدر السابق ص ٦.

(٤) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

وكراماته. ويظل ذا الأشكال يلح على قلب السارد الراجع من سفر في الذات فيؤرقه ذلك» وعلى أثر ذلك غريت لمجوم عزائمي وفترت همتي ولفتنتى ذكريات دوامس وأصبح اللعاب مرا في فمي^(١) ولكن رجوع ماهية الكتابة إلى أصلها وتلازمها مع مادتها لا يكون إلا عبر تجل آخر هو تجل ثان بعد التجلي الأول.

وقبأة وعند ساعة يقرر فيها الفجر صاح بي الهاتف الخفى يا جمال....

تقدم منى الشيخ الأكبر محيي الدين، خطا نحوى وهو في موضعه لم يفارقه، كذلك لم أفارق مكانى وإن صرنا في مواجهة نظر كل منها إلى الآخر وقتا طويلا فى صمت ثم غصضت البصر لنا دون النطق بكلمة.

ولكن بعد أن فهمت الأمر وأدركت البشارة انحسر النور، ذهبوا عني، غير أنى امتثلت، فعكفت على إعادة تدوين ما كتبت، فكان هذا الكتاب الذى يحوى تجلياتى وما تخلصها من أسفار وأحوال ومقامات وروى^(٢).

أذن يتجلى ابن عربى ليمد يده فيفتح له أبواب المعرفة لأنه سار معه فى الطريق (كما سنرى). ويتجلى له مرة أخرى بعد العودة ليقدم له «البشارة» ومعناها أن «كتاب التجليات» سيكون تجليا فى تجل أى أن الكتابة ستستصل بفعلها. فهى تنطلق من التجلى لتعيد تركيب عناصر التجلى ذاتها، أنها لن تخشى بعد الآن لقلّة التحقيق وعدم القدرة على التدقيق فهى بذاتها تجل الا هى لن تستخدم فيه الذاكرة البشرية بل ستهدى فيه إلى الكتابة قدرات صوفية تحول الكتابة إلى ملهم وتحول كتابه إلى خلاصة لتجربة المعراج الصوفى فتصير كل الحقائق الواردة فى كتاب التجليات حقائق ربانية.

والواقع أن جمال الغيطانى يقلد هنا وهو يحاكي طرائق الكتابة الصوفية- محيى الدين بن عربى ذاته حين يجعل من كتابين له ثمرة تجل من الله يقول ابن عربى فى مقدمة كتاب «الفتوحات المكية». «فأنا (الهاتف) الروضة اليانة والثمرة الجامعة فأرفع ستورى وأقرأ ما تضمنته سطورى، فما وقعت عليه منى فأجعله فى كتابك وخطب به جميع أحبابك فرفعت ستوره ولحظت مستورة. فأبدي لعينى نوره المودع فيه ما يتضمنه من العلم المكنون ويحويه، فأول سطر قرأته وأول سر من ذلكو

(١) المصدر السابق: الصفحة نفسها.

(٢) المصدر السابق ص ٧-٨.

السطر علمته ما أذكر الآن»^(١).

ويقول أيضا فى فصوص الحكم «فإنى رأيت رسول الله فى مبشرة أويتها فى العشر الآخر من محرم سنة سبع وعشرين وستمائة بمحروسة دمشق وبيده صلى الله عليه وسلم كتاب فقال «هذا الكتاب»: فصوص الحكم «فخذه وأخرجه على الناس ينتفعون به فقلت السمع والطاعة لله ولرسوله وأولى الأمر منا كما أمرنا فحققت الأمانة وأخلصت النية وجردت القصد والهمة إلى إبراز هذا الكتاب من غير زيادة ولا نقصان»^(٢).

ولذلك فكتاب التجليات على شاكلة كتابى «فصوص الحكم» و«الفتوحات المكية» ثمرة من ثمرات العطاء الإلهى. لأن جمال الفيضانى «ليس بيده منه شيء»^(٣) وهو ليس «مسودة تستند إلى مخزون ذاكرتى»^(٤) ولا يستند إلى تراصفات تأتى مشدودة إلى قرينة هيكلية هى العودة من رحلة قام بها السارد ويقدم على التذكر بعد أن أشار إلى الرجوع من السفرة»^(٥) ولسنا أيضا ازاء «حكاية أولى مغيبة تستعيد حكاية ثانية»^(٦) لآ الرحلة ذاتها باعتبارها لحظة سابقة على لحظة الكتابة تحتويها لحظة التدوين لا من حيث هى استرجاع أو استذكار عادين بل من حيث هى فعل إلهى تجسد من خلال ظهور ابن عربى للسارد. وذلك أمر مهم لأن التجلى بهذه الصفة (رحلة وتدوينا) يحتفظ لنفسه بكل الدلالات الجوهرية القائمة فى بنية السارد مما يجعل تجليات الفيض لا علاقة لها بالتخيل العقلى وإنما هى فتح بالمفهوم الصوفى هذا المعطى الأصلى سوف يتحكم فى ميثاقى القراءة والكتابة اللذين سوف يعقدهما الكاتب مع قارئه وفى طبيعة السرد أيضا.

ميثاق القراءة

إن اشكاليات كتاب التجليات ليست مؤسسة على علاقة عالم الواقع (خارج النص) بعالم التجلى (داخل النص) لأن هذه العلاقة لن تكون إلا علاقة تصادم لن

(١) «الفتوحات المكية» الجزء الأول دار الفكر (بدون مكان الطبع وتاريخ) ص ٥١.

(٢)

(٣) كتاب التجليات (السفر الأول) دار المستقبل العربى القاهرة ١٩٨٥ ٢٢٨ ص من الحجم المتوسط ص ٢٢٨.

(٤) صنعة الشكل الروائى فى كتاب التجليات ص ١٤٠.

(٥) المرجع السابق ١٤٩.

(٦) المرجع السابق ص ١٤٣.

تفيد القارىء شيئا وليست أيضا مجرد دراسة داخلية لآليات اشتغال النص وبينية مظاهره (على أهمية ذلك) ولكنها مؤسسة على تحليل قائم على عقد صريح بين السارد وقارئه وهو عقد يحدد طبيعة القراءة ويولد كل وظائف النص ومدايله. فنحن أمام نص إلهي لا شك في طبيعته تلك (وهل نشك لحظة في طبيعة المصدر الإلهي لكتاب الفتوحات المكية إذا قبلنا مبدأ التجلي نفسه باعتباره جزء من عالم النص ومبدأ العقد الذي يطالينا به والذي بدونه يستحيل الانخراط (في عوالمه) وليست المسألة هنا مسألة ميتافيزيقية. فذلك كون له وجوده. المستقل ومرجعيته الدينية الخاص. ولكنه يتعلق أساسا بالحقيقة التي تستند إليها كل كتابة وهي حقيقة خاصة لا حاجة لها بأى إثبات أو نفي لما يأتيان من خارجها. إن كلمة «تجلي» يجب أن تقرأ على أنها تصوير حقيقي لما رآه السارد في رحلته الصوفية فالسارد لا يحكى ماضيه «بفعل ذاكرة قوية أنه يرى الماضى حاضرا بفعل قوة هي أعظم من القوى الإنسانية»^(١).

وانطلاقا من كل هذا فإن الكاتب (ومعه السارد) يربط علاقة حميمة بالقارىء فيحدثه مباشرة من منطلق العارف الذى يحدث مريدا من مريديه «أعلم وفقك الله وبصرك بما بصرت به أنا الذى كنت ضالا فهدانى ونائيا فقربنى وأدانى وتأنى فدلنى وغيا ففعلنى ومعدبا فطفف جروحى أعلم أيها الفطن اللبيب»^(٢). ومثل هذا الحوار الرقيق الساخن بين الكاتب وقراءه كثير من كتاب التجليات «فهو نوع من الجلسة الخاصة بين القائل ومستمعه تعطى للكتابة بهجتها وطابعها السحرى أنها توحى بهذا المستمع المثالى هذا المستمع الذى هو ممثل الإنسانية»^(٣). ويحاول جمال الفيطنى طوال كتابه أن يخلق هذا «الفطن اللبيب» وأن يحافظ على حضوره ليحقق وحدة روحية ضيقة بينه وبين قارئه وهي أبرز سمات الخلق التى يتميز بها «كتاب التجليات» وهذه الوحدة الروحية ليست غريبة عن عالم التجلي والصوفية لأن السارد يعلن صراحة تفوقه على القارىء رغم فطنته. أنه يحوله إلى مريد يتلقى العلم من شيخه الذى يهديه وينوره ويفتح له سبيل المعرفة. ولذلك تطفئ النبرة الأخلاقية على الخطاب بحيث يبدو كتاب التجليات من هذه الناحية

(1) Kaysir: "qui raenno Le ro" 74.

(2) كتاب التجليات (السفر الأول) ص ١٩٥.

(3) "qui pacanto Le roman D 74.

دعوة صريحة للتعليم والتنبيه واليقظة وتجنب الخطأ وهذه النبرة تستند إلى معطى أصلى وهو أن القراءة تتطلب جهداً بل أن المعرفة بأحوال السارد وسفرته وكشوفاته تستوجب السير على دربه واعتناق مذهبه «وهذا كتاب لا يفهمه إلا ذو الأسباب وأرباب المجاهدات أما إذا أظهر البعض استغلاق الفهم أو الملامة فأننى أتلو (قال «فما خطبك يا سامرى» «قال بصرت بما لم يبصروا صدق الله العظيم» (١).

ميثاق الكتابة

لما كانت مادة كتاب التجليات الهاما وفتحا أنار قلب السارد ولما كان فى مثل هذا الالهام موجها بقوة خارقة، فإن السارد لا يبدو متحمكا فى سرده بل يقوده التجلى ذاته وذلك ما يجعله غير خاضع فى استرجاع ماضيه وماضى أبيه إلى منطق التذكر والانتقاء باعتباره أحداً العناصر المتحركة فى كل سيرة ذاتية بل يخضع إلى الأمر الصادر من القوة المتحركة فيه والمسيرة له. «ولهذه الزيارات مقام آخر سيجىء عندما يأذن الديوان بذلك ويسمح التجلى» (٢) وهو يخضع كذلك فى حياة النسيج السردى إلى مرحلة السفر كما حددها الصوفيون وفيه مراتب معرفية عديدة لا يصل إليها المسافر إلا بعد مشقة وطول مجاهدة «ذلك قدر لأعلمه. دونى ودون أدراكه سراييل مدلهسات وصعاب، وأى صعاب» (٣) ولذلك فإن «بؤرة الحكى لدى السارد رهينة هذا التجلى واثياله سوى غائبة القصة فى الوصول إلى الحقيقة» (الحقائق) وسر الوجود والكيونة» (٤).

(١) كتاب التجليات السفر الأول ص ٨ (ويبدو أجمال الفيضانى يستنسخ هنا بعض سمات الكتابة الصوفية يقول ابن عربى فى كتاب «الفناء فى المشاهدة» وهذا الفن من الكشف والعلم يجب ستره عن أكثر الخلق بما فيه من العلو، فغوره بعيد والتلف فيه قريب فإن من لا معرفة له بالحقائق ولا بامتداد الرقائق ويقف على هذا المشهد من لسان صاحبه المتحقق به وهو لم يذقه رذا قال أنا من أهوى ومن أهوى أما فلهذا نستتره ونكتمه وقد كان الحسن البصرى رحمه الله إذا أراد أن يتكلم فى مثل هذه الأسرار التى لا ينهى لمن ليس من طريقها أن يقف عليها دعا بفرقة السيخى ومالك بن دينار ومن حضر من أهل اللوق وأغلقت بابه دون الناس»).

محى الدين بن عربى: الرسائل الجزء الأول كتاب الفناء فى المشاهدة دار الاحياء العربى بيروت (بنون تاريخ) ص ٣.

(٢) المصدر السابق ص ١٨٥.

(٣) المصدر السابق ص ١٨٤.

(٤) وصنعة الشكل الروائى فى كتاب التجليات ص ١٤٣.

فالتجلى يتحكم فى منطق الاستذكار فهو رهن المعرفة المدركة ذوقيا ورهين المعراج ولذلك فالعودة إلى الماضى ليست عملية ذهنية عقلية كما هو الحال فى السيرة الذاتية الغربية. وإنما هى عمل القلب والأدراك اللاعقل. ومن هنا يتوسع السارد فى شرح طبيعة كتابته وماشقها وصعوباتها فيطلب فى ذكر مرحلة المشاهدة والمكاشفة بكل ما يعانیه من مكابدة وانتظار وسعى «لأنك محدود بوجود مقدر ولن يتسع سيتجلى لك لمح وإشارات اصبر الصبر الجميل فلو مددت الكلام وحاولت السعى وراء الحقائق لكنت يمينك ولغى قلمك وضاعت القرايطيس والألواح»^(١).

طبيعة السرد

ومن العناصر الأصلية التى ولدها التجلى باعتباره محركاً أصلياً للحكى فى كتاب التجليات لجوؤه قصد التعبير عن رؤية السارد للعالم وللماضى إلى «الرائع» كما يعده تود وروف «الرائع يعنى ظاهرة غير معروفة لم تو لم تشاهد أبداً»^(٢) معنى ذلك أننا أمام أحداث خارقة للعادة لا علاقة لها بعالمنا وهى غير قابلة لتفسير بل أنها لا تحتاج إلى أى تفسير لأنها تنتمى إلى عالم آخر يتحرر فيه الإنسان من قيوده ومحدوديته الإنسانية ويتحول إلى كائن ذى قدرات إلهية. وكتاب التجليات يلجأ منذ الوهلة الأولى إلى «الرائع» باعتباره تقنية من تقنيات الحكى والاسترجاع والسيرة الذاتية وباعتباره أيضاً موقفاً من العالم. ولذلك يمكن للسارد أن يفارق الأرض ويرحل رحلة عجيبة إلى العالم الآخر منبع المثل والقيم العليا وأن يقابل

(١) كتاب التجليات (النص الأول) ص ٤٥.

(٢) يفرق تود وروف فى دراسة له عن الأدب المعجائب ثلاثة أنماط من الكتابة المعجائبية - (الفانتازى) - Fantas- tique (ويطلق عليه البعض لفظ «عجائبي» وهو المصطلح الذى يحوى كل الأنماط المذكورة.

- الغريب: L' étrange

- الرائع: Le merveilleux

- أما الفانتازى فهو يظهر فى كل الحكايات التى يتردد فيها الإنسان «الذى يجهل القوانين الطبيعية فى تفسير ظاهرة تبدو مخيفة» محيرة وغير طبيعية. وهذا التردد يحسم فى آخر الأمر لتفسير هذه الظاهرة ويؤول المعجب» (ص ٢٩).

- أما الغريب فيظهر فى الآثار التى تحكى فيها أحداث «يمكن أن تفسر بقوانين العقل ولكنها بطريقة أو بأخرى تبدو غير قابلة للتصديق غير عادية تشير للصدمة، محيرة وغريبة. وهى لذلك تحدث لدى الشخصية والقارئ. معاً نوعاً من الخوف والاستغراب وتظل كذلك إلى آخر القصة» (ص ٥١ - ٥٢).

- أما الرائع «فلهى لا تثير العناصر غير الطبيعية أى رد فعل خاص (خوف استغراب).

الموتى بذل الأحياء وأن يسأل عن جوهر الأشياء.

ينتضع ذلك من لحظة ظهور محيي الدين بن عربي وهو يحمل معه بشارة تخليص السارد من أزمة عجزه عن الكتابة لاسترجاع أطوار السفارة التي عاد منها:

«صاح بن الهاتف

يا جمال

انتبهت فإذا بنور ساطع يشرق في ليل نفسي، نور ليس مثله مثل حتى ظننت أنى عدت إلى مركز الديوان اليهى ثم رأيت في بؤرته ثلاثة وعلى مسافة خلفهم ثلاثة وفي منتصف المسافة بينهم واحد. أما الثلاثة الأولى فيتوسطهم حبيبي وقرة عيني ورفيق تجلياتي وملاذ همومي ومقيل عثراتي أمامي الحسين سيد الشهداء إلى يمينه أبى وإلى يساره عبد الناصر...»^(١).

ويستوى هذا العنصر «الرائع» واضحا في كل مقاطع كتاب التجليات بسفريه. فيخلف منطق الحكى خطاب سردى لأحداث ووقائع يكون فيها السارد صوفيا يقوم بتجربة المعراج مرجها من قبل قوة خارقة تتمثل فيما يسميه بالديوان (وهذا الديوان هو الذى عين الحسين لمرافقة السارد في طريق المعرفة والرؤية) وهو أقرب إلى مركز القيادة في قاعدة للتجارب والأبحاث كما في قصص الأحلام الجاسوسية أو التجسس والمراقبة والتسيير؛ وجمع المعلومات شيد في مكان سرى لا يعلم بوجوده الإنسان البسيط العادى ثم يكون أمر اكتشافه على أسرار الحفية عملا خارجا عن طاقة الجميع^(٢). فهو فعلا من المعجزات والخوارق الموكولة لأهل السفر والأبهاء وهو من متطلق صوفى يمثل هذه «الروح المدبرة للعالم من أعلاه إلى أدناه وهي تتوسط بين الله والعالم مستمدة من الله العلم ومعدة له إلى كل الموجودات حسب استعدادها.

= لا بالنسبة إلى الشخصيات ولا بالنسبة إلى القارىء. فليست نوعية رد الفعل لدى هؤلاء هي التي تحدد عالم «الرائع» وإنما طبيعة الأحداث نفسها وقد اتفق السارد والشخصية والقارىء على أنها عالم مستقل بذاته ولا علاقة له بما لنا

فهر لا يحتاج إلى تفسير أو تبرير (ص ٦٠).

على أن تودوروف يشير إلى أن هذه الأجناس ليست إلا حدودا نظرية فهي في الواقع متجاوزة جدا فهناك الغريب المحض والمجانب المحض والمجانبى الرائع المحض. إلخ).

Todorov : Introduction a La Littérature Fantastique Paris Seuil 1970.

(١) كتاب التجليات (السفر الأول) ص ٦-٧.

(٢) بنية الشكل الروائى في كتاب التجليات ص ١٥٥-١٥٦.

خاصة الإنسان وهى تنصب بكل الصفات فى الروح المديرة للعالم والعالم كله نسخ منها أن من حقانقتها ، وهى العلم الإلهى القديم وهى المبدع الأول عن التجلى الإلهى وهى كذلك مستوى العرش»^(١).

ويكتشف السارد هذا أمر الديوان بعد السعى والمشقة والمكابدة «وقفت عند الشاطئ.. أصغيت لعلى أسمع حدثت لعلى أرى أرهفت لعلى أشعر، طال أنتظاري، طال وقوفى حتى كدت أنثنى، كدت أرجع وفجأة أتانى الهاتف صاح باسمى يا جمال....

ماذا تبغى؟

لم يتلجلج لسانى برغم اضطرابى قلت:

«يا حسرة على ما فات، يعذبنى ما أنقضى وما ينقضى أما من وسيلة؟»

- ولماذا الآن؟

قلت «ما جرى هزنى، أطلب الفرصة، أريد أن أرى الماضى أن أرحل إلى المستقبل»^(٢) وأما هذا الهاتف فهو صوت الديوان الذى سوف يوجه السارد فى سفره من أجل رؤية الماضى وأدراك الأسرار وهو الساعى المبحر فى حياته وحياة أبيه والتاريخ العربى بأكمله.

والديوان كما يعرفه السارد هو «مركز الهيمنة على عالمنا الأرضى منه تقرر الخطوط العامة للمصائر وتتحدد الاتجاهات الرئيسية وما ينقضى يصير إليه بدءاً من الحوادث الجسام حتى هبات الطفل...»

يعقد مجلسه مساء كل سبت مدته تبدأ بعد غروب شمسنا حتى شروق الفجر، خلالها يتقرر ما سيكون فى سبعة أيام دنيوية مقبلة لهذا يفزع المكلمون متوسلين برئيسه الطاهرة يهتفون يا رئيسة الديوان، تصغى رئيسة الديوان، السيدة زينب^(٣) إلى أعين المخلوقات جميعها يساعدها عضوان عضو إلى يسارها،

(١) فلسفة التأويل ص ٩٠ - ٩١.

(٢) كتاب التجليات (السفر الأول) ص ٣٠ - ٣١.

(٣) السيدة زينب (١٦٠٠٠) زينب بنت الإمام على بن أبى طالب، شقيقة الحسن والحسين تزوجها ابن عمها عبد الله بن جعفر بن أبى طالب فولدت لها بنتا، تزوجها الحجاج بن يوسف وحضرت زينب مع أخوها الحسين وقعة كربلاء وحملت مع السبايا إلى الكوفة ثم إلى الشام وكانت ثابتة الجنان... خطبة فصينة (الزركلى - الأعلام ط ٢ الجزء ٤ ص ١٠٨) ويشير الزركلى فى هامش هذه الترجمة نقلاً عن بعض المؤرخين «لم أرى فى كتب التاريخ أن السيدة زينب بنت على رضى الله عنهما جاءت إلى مصر فى الحياة أو بعد الممات» وفى هذا تكذيب للمتداول من أن صاحبة الترجمة هى المدفونة فى الحى المعروف الآن باسمها فى القاهرة..»

سيد شباب أهل الجنة الحسين عليه السلام وإلى يمينها شقيقه الأكبر من مات مسموما، طيب القلب والسيرة الحسن عليه السلام»^(١).

ولذلك يبدو التجلى هنا بكل ما يحتويه من عوالم غريبة أخروية مسألة لا علاقة لها بمحاولة خلق حالات الاستغراب وشحن العواطف والتسلية أو بعث حالات الخوف والانتظار لأن «الهدف الأصلي لهذه الرحلة «الرائعة» هو أكتشاف أكثر شمولية للحقيقة الكونية».

ولهذا فإن التجلى ليس مشكلة تتعلق بالمضمون فحسب أنها التقنية السردية الأصلية التي تمكن السارد من رؤية الماضي.

ولذلك ليس هناك أى تناقض بين التجلى من حيث هو شكل من أشكال السرد وبين مدلوله الذى يتمثل فى رؤية الماضي واسترجاع أطوار الحياة الشخصية وجذورها الاجتماعية والتاريخية. والأحداث هنا لا تبحث عن أى تبرير ميتافيزيقى خارج عن عالم النص أى أن وظيفتها هو تبريرها الوحيد وقيمتها الوحيدة. معنى ذلك أن الغيطاني يقطع الصلة بكل أشكال الآداب الأوربي السائدة القائمة على معنى الاحتمال^(٢). فلا شيء ممكن إلا إذا كان محتملا واقعا يخضع إلى قوانين الطبيعة والحياة فلسفيا واجتماعيا وإلى قيم العرض ومحاكاة الواقع فنيا (والتي كان همها اخفاء الجانب المصطنع للحكى واضفاء طابع الواقعية عليه).

وكان الغيطاني يحقق هذه المعادلة الى ذكرها جيرار عينات ($V = F$) أى القيمة تساوى الوظيفة بدون أى اعتبار لقيم الاحتمال أو الواقع أى أن قيمة الوحدة السردية (والسرد يشكل عام) لا تأتى إلا من خلال ما تريد تحقيقه بقطع النظر عن كونها محتملة أو غير محتملة، نجد أولا تبريرها فى الواقع الذى يوجد خارج النص^(٣).

(١) المصدر السابق ص ٤١.

(٢) يعتقد جيرار عينات أن الأدب الغربى قام فى الأصل منذ أرسطو على معنى الاحتمال والاحتمال هو صورة للحقيقة أكثر «واقعية» من الحقيقة ذاتها «إذ أن الحقيقة لا تصنع الأشياء إلا كما هى ولكن الاحتمال يصنعها كما يجب أن تكون. ان الحقيقة تعتبرها دائما مظاهرا للفساد من خلال تظاهر العوامل الخاصة والمنفردة التي تكونها فلا يولد شيء فى هذا العالم لا يعتمد عن الكمال الذى ارتبط به فى أول خلقه، ولذلك يجب أن تبحث عن أشياء أصيلة وعن نماذج من خلال مبدأ الاحتمال... حيث لا يدخل أى شيء مادي أو غريب لئلا يفسدها.

G- G enette; Vraisemblance et motif Tion. Figures II Paris Seuil 1969, P 73.

(٣) أنظر: "Vrais oomblance at notiveton" 98- 79.

إن «الواقعي» و «المحتمل» بالمعنى المرجعي يتساويان في كتاب التجليات مع جملة الوقائع التي تبدو، خارقة للعادة واعتباطية وغير قابلة للأحتمال والتي تتحول في النص إلى حقيقة لها قوانينها الخاصة بل إن الواقعي والمحتمل نفسيهما يأخذان بفعل تقنية التجلي صبغة «رائعة» بحيث يطفى «الرائع» على كل شيء، وتتحول كل جزئيات الماضي المسترجع إلى خارقة من خوارق الصوفية. وهي الطريقة الوحيدة التي تمكن السارد من أن يتحرك بحرية لا متناهية وهو يسترجع ماضيه الشخصي وماضى أبيه وأجداده، وكل التاريخ العربي من الحسين إلى عبد الناصر فيمزج في كثير من المرونة بين العناصر المرجعية في سيرته الذاتية وسيرة أبيه باعتبارهما جزءاً من كيانه وسيرتي الحسين وعبد الناصر من جهة وعناصر أخرى أوصلت إليها المشاهدة الصوفية والقدرات العجيبة من خوارق ومعجزات من جهة ثانية فتتحرك القصة لذلك في جميع الاتجاهات دوماً رقابة قد محمد من التجلي سوى وظيفته في الوصول إلى أدراك الحقائق وسرد الوجود. ولما كان الأمر كذلك فإن أول مظهر بنيوي يتعرض للخلخلة هو المظهر التركيبي للسيرة الذاتية كما حددها فيليب لوجون من داخل الأدب الغربي بوصفها وقائع «مرجعية» تخضع إلى منطق التذكر والأختيار؛ والتركيب. فكتاب التجليات (ومعه جمال الغيطاني من خلال التصريح الذي ذكرناه آنفاً) يطالب صراحة بتأشيرة السيرة الذاتية من منطق «غريب هجين» (بالمقارنة مع التصنيف الغربي) فهو يخضع إلى منطق تحكمه أوضاع متغيرة متداخلة، تستحكم في ثنائيا النص وفي مادة الوقائع المسترجعة من الماضي القريب والبعيد مما يجعلها خالية من أية ملامح لعنصري التذكر والضبط. مادامت الهيكلية العامة تتسم بالتشتت والفوضى «مؤسمة» على غلط خارج عن غلط المعقول»^(١).

وعلى خطاب شطحي بكتابة شطحية تغيب فيه القوانين الجديدة للأغاط الأخرى من الخطاب^(٢) ومادام التجلي من حيث تقنية سردية ورؤية للعالم يستهدف ضرب خطية السيرة الذاتية ومرجعيتها (حياة الإنسان كما عاشها بدءاً من الطفولة وحتى لحظة الكتابة) ومحدودية زاوية نظرها الفردية وينشد ربط «الأنا» (على عكس السيرة الذاتية الغربية) بكل ما سبقها وصولاً إلى الجذور الاجتماعية والأيدولوجية والمعرفية التي مكنته من مواقفه الحالية من عصره ومن كل التاريخ العربي بانتصاراته

(١) إبراهيم أبو شوار: الخطاب الصوفي والتجاوز الممكن للغة، مجلة «الوحدة» جوان ١٩٨٦ ص ١٣٤.

(٢) المرجع السابق الصفحة نفسها.

وانهزاماته والتي لولاها لما كان له وجود أصلا. أننا ازاء سيرة ذاتية «عربية» تقوم شكليا على نوع من الميثولوجيا العربية وعلى مخزون تراثي عجائبي عربي نجد أصله في ألف ليلة وليلة» وفي هذه الكتب الى يردد الغطاني تأثره بها ومحاكاته لمنطقها السردى ومنها كتب «السحر وكتب العجائب وكتاب تفسير الأحلام لابن سيرين وشمس المعارف الكبرى في السحر وخرائد العجائب لابن الوردي» وقد خلقت فيه هذه الكتب (على حد تعبيره) إيقاعا داخليا سيستخلص منه أسلوبا عربيا متميزا لكنه برغم ذلك مرتبط بحركة الحياة من حوله «كرجل يحيا في القاهرة الستينيات والسبعينيات»^(١). وتقوم هذه السيرة الذاتية كذلك من حيث منطلقاتها الحضارية والأيدولوجية على رفض لمنطق الفرد وأسطورته (أسطورة «الأنا» كما يسميها فيليب لوجون) من أجل تأسيس الخطاب على مفهوم عربي إسلامي للذات الإنسانية من حيث هي جزء لا يتجزأ من الأسرة والمجموعة بشكل عام. ولذلك ينطلق السارد من ذاته ومن ابحاره في عوالمها بقصد رؤية نفسه عبر أبيه وجده عبر كل الحلقات المتسلسلة والمتعاقبة التي كانت سببا في وجوده. فتتصل لذلك كل مراحل التاريخ من الماضى إلى الحاضر من الحسين إلى عبد الناصر إلى الأب بحثا عن الأصل: أصل تكون الذات وتخلقها. فینحت لذلك الكاتب ومعه السارد تصورا جديدا لمفهوم الماضى الشخصى. لأن جذور الكاتب تضرب في عمق التاريخ فيتحول بحثه عن ذاته إلى بحث في التاريخ العربى وأحواله «أوقفنى عند البدء نفذت بالبصر الحديد إلى ليل بعيد تلك ذراتى مشتتة في دماء أبى وخلاياه وتلك كامنة عند أمى رأيت شطرى يلتحم بجزئى من أبى وأنا شىء ولا شىء»^(٢).

جـ- أسباب المعراج الصوفى أو السيرة الذاتية الصوفية:

يحتوى زمن التدوين من حيث هو تجل في التجلى على لحظتين متداخلتين سوف نحاول في تحليلنا الفصل بينهما وإرجاع كل لحظة إلى زمانها أما اللحظة الأولى فهي التجلى التي عاشها السارد في معراجه الصوفى والتي رأى فيها صورا من الماضى ثم لحظة المحاضر التي انطلق منها الكاتب والتي استدعت رؤية الماضى وطالبت به. وعادة ما تأتى هذه اللحظة محايثة للتجلى وتتضمنها خطاب المؤلف وهو

(١) أنظر مجلة فصول جائفى / مارس ١٩٨٢ (ندوة العدد) ص ٢١٣.

(٢) كتاب التجليات (السفر الثانى) ص ٢٣.

يكشف عن وجهة نظره ويخاطب القارئ مباشرة ليعبين حالة الحزن القصوى التي استبدت به إثر موت الأب وما استدرجه ذلك من شعور بفداحة الخسارة التي منى بها يعززه الضيف والألم لموت عبد الناصر واستقرار « زمن الهزيمة » بعد حرب ١٩٧٣ التي آلت إلى الاستسلام بعد معاهدة « كامب دافيد » وما تلاه من « أوضاع السقوط والتردى والانهيار » التي عرفتھا مصر وما يحيل عليه كل ذلك من تقلبات المناخ السياسي العربي فيما يخص القضية الفلسطينية والصراع مع إسرائيل وتفشى « مجتمع الاستغلال » الذي جرت إليه سياسة الانفتاح التي أعتمدها السادات.

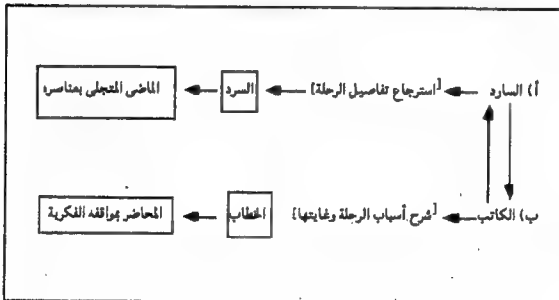
ولذلك فإن لحظة التدوين هذه تنقسم فعلياً إلى لحظتين:

— لحظة الحاضر بكل مايعنيه من مأساة استدعت التجلى وطالبت به فهي أذن

ثقل اللحظة التي انطلق منها التجلى.

— ولحظة الماضي المسترجع من أجل تجاوز مأساة الحاضر وتعفنه. معنى ذلك أننا

أمام نصين: نص سردي يتكفل به السارد وهو يشرح لنا أطوار الرحلة التي قام بها، ونص ثان يهيمن عليه خطاب مباشر يتكفل به المؤلف ويتضمن مجموعة من المواقف الوجدانية والفلسفية والايديولوجية التي تفسر غاية التجلى ومقصده وتضع كل الكون المتجلى ضمن رؤية سياسية يكشف عنها الكاتب صراحة ويدعو القارئ إلى اعتناقها ويمكن أن يوضع الجدول التالي هذه المسألة.



ولما كان الحاضر هو منطلق السيرة الذاتية وجزءاً من ميثاقها فإننا سوف نحلل في هذا الفصل كل المعطيات المرتبطة بالحاضر والتي استدعت رؤية الماضي أي تلك

التي كانت سببا أصلياً من أسباب المعراج الصوفى، ونفرد كل المعطيات المتعلقة بالماضى بفصل خاص هو الفصل الثانى من هذا البحث المتعلق بجدلية الحاضر والماضى فى «كتاب التجليات».

- موت الاب واستقرار مفهوم الذنب:

يرى فيليب لوجون أن السبب الذى يختفى وراء كتابة الانسان لسيرته الذاتية يتمثل فى البحث عن توازن الشخصية. فالكاتب لا يبحث فى الواقع «عن تغيير توازنه الحالى ولكن يهدف إلى جعل هذا التوازن الحالى محتسماً، ظرفياً»^(١) فى مجتمع ينشد فيه الفرد أن يكون مركز العالم «لأنه فقد كل الهياكل الجماعية التى يمكن أن تخفف من وطأة شعوره بذاته وتساعد على اكتشاف توازنه من خلال توازن المجموعة»^(٢) وإذا كان جمال الغيطانى يخضع فى اختيار لحظة كتابته لسيرته الذاتية إلى المهدء العام الذى يحدده فيليب لوجون^(٣) فيأتى كتاب التجليات بعد تجربة طويلة نسبياً، إذا أن عشرين سنة من التجربة الادبية تفصل بين بداية الغيطانى الفنية سنة ١٩٦٣ حين نشر قصتين احدهما فى مجلة «الاديب» اللبنانية والاخرى فى مجلة «الادب» المصرية وبين «كتاب التجليات» الذى انتهى من سفره الأول سنة ١٩٨٢ ومن سفره الثانى سنة ١٩٨٤. وقد جرب فى هذه الفترة انماط كثيرة من الكتابة تراوحت بين القصة القصيرة والرواية التاريخية، فأنا نلاحظ

(١) ان الفصل بين السارد والكاتب ليس إلا فصلاً منهجياً، لأنه فى الواقع لا مجال للفصل بينهما نظراً لتمامهما الكلى الذى حللناه فى ميثاق السيرة الذاتية.

(٢) المرجع السابق ص ١٠٥.

(٣) يرى فيليب لوجون «أن السيرة الذاتية فى تاريخ الأدب هى ظاهرة تأتى فى مرتبة ثانية وترتبط بالكتابة القصصية التى جرت بعد، ولكنها أيضاً فى تاريخ كل فرد تجربة تأتى فى مرتبة ثانية. أى أنها ظاهرة تحول فى قلب الكتابة ذاتها فليكتب الانسان سيرته لا يكفى أن يكون قد أمضى شطراً من عمره (قليلاً ما يكتب الشبان سيرهم الذاتية) ولكن يجب أن يكون قد عاش شيئاً مهماً فى حياته حقق له شخصية على المستوى الثقافى والاخلاقي والفنى. ان العمر الذى تكتب فيه السيرة الذاتية قد تراجع فى السنوات الاخيرة من الخمسين إلى حدود الثلاثين. ولكن هذا التشبيب لا يغير شيئاً من المعطى الاصلى للسيرة الذاتية وهو مبدأ التحول فالسيرة الذاتية تأتى دائماً بعد أشكال من الكتابة أخرى، أى بعد زمن أول هو زمن الارتفاع الخلاق ثم تأتى بعد ذلك لحظة الرجوع إلى الذات. فالسيرة الذاتية هى ترجمة لما قيل من قبل على مستوى عام وموضوعى إلى لغة شخصية ذاتية.

(L'autobiographie en France: p. 53)

(تعزيزاً للطابع الخاص لسيرة جمال الفيضاني وهي تحيط نفسها بعوالم ذات أصول عشائرية) أن منطلق السيرة لا علاقة له بالذات أو بأسطورة «الأنا» وتعزيزها والبحث عن توازنها في عالم انتفت فيه العلاقات الاجتماعية بل أننا نراها تنطلق بالعكس من اندحار لمفهوم الفردية عند موت الاب وأكتشاف الكاتب متأخراً قيم العائلة والعشيرة. معنى ذلك أننا أمام منطلق مقلوب (بالمقارنة مع السيرة الذاتية الغربية) لا ينطلق من فقدان مفهوم الاوصار الاجتماعية لتعزيز الشعور بالذات بل من رفض أسطورة «الأنا» باعتبارها قتلاً لمفهومى التراحم والتكامل الاجتماعيين وضرورة الرجوع اليهما لانهما قيمة أساسية من قيم المجتمع الانساني.

ولذلك فإن منطلق السيرة الذاتية ليس لذات في انقطاع علاقتها بالآخر. بل أن أنقطاع العلاقة بالآخر المجسد في موت الاب خاصة باعتباره سبباً من أسباب الاختلال وفقدان التوازن هو الدافع إلى سيرة ذاتية تمحو مفهوم الذات المستقلة وتضعها ضمن إطار جماعي عائلي حضارى تنصهر فيه وتذوب نهائياً. ولذلك فإن موت الأب يعد المحرك الأصلي للاسترجاع وطلب رؤية الماضى. «أقصيت التساؤلات التى محورها ذاتى، وقلكنى شوق إلى السعى فى اثر أبى، أبى الذى رحل عنى بالموت، وصار قدرى أن أقضى نصيبى الباقي لى بدون طلعاته. بدون أن أصفى إلى نوبات سعاله الليلية فى الأيام الشتوية أو قدميه عند صعوده السريع والذى أبطأ مع تقدم عمره ودبيب الوهن إليه»^(١).

هكذا يتحدد الهاجس الأكبر الذى يختفى وراء الكتابة من حيث هو غاية أصلية من غايات استرجاع الماضى والتقاء به. فيستقر الحزن على المفارق فى قلب التجلى ويجعل منه على الدوام استذكارا واقتناصا للحظة منصرمة ضائعة فى خط الزمن السائر بدون انقطاع. فيبدو الكاتب مهوساً بفكرة الفراق معذبا بوقوعه على نفسه «لو أعرف للفراق موطناً، لسعيت إليه وفرقتة»^(٢). وعيشاً يحاول أن يجد لهذا الفراق مبرراته الموضوعية لأنه يظل مشدود بدون انقطاع إلى هوس التحول والتغير «ما من شئ يثبت على حاله، لو حدث ذلك لصار العدم، كل شئ فى فراق دائم... حتى الاشياء التى ظننا أنها باقية أبداً، حتى الأيام التى اعتقدنا أنها لن تتبدل قط ولن

(١) كتاب التجليات (السفر الأول) ص ١٨١.

(٢) المصدر السابق ص ١١.

تغيير ولن نزول، كل شيء فى فراق، كل شيء يتغير، فلنفهم»^(١).

ولذلك فإن أهم لحظة من لحظات الحاضر تتمثل فى موت الأب. إذ كل عملية الكتابة مشدودة إلى هذه اللحظة شكلا ومضمونا. فمن حيث الشكل نحن أمام سيرة ذاتية تتجاوز الذات لتصبح سيرة للأب ومن حيث المضمون يبدو الاستذكار والاسترجاع محاولة لنسيان هذه اللحظة بل لانتكارها فى بعض الأحيان «مات أبى، وأنا فى غربة، لم أر اغماضة عينيه ولم أحمل جثمانه ولم أشهد لحظة مواراته، ولم أدر ولم أعرف، ولن أدرك ماذا رأى فى اللحظات الحتمية أو أى الصور أو الاطيان التى تجلت وتهددت له»^(٢).

فالكاتب إذن لم يحضر موت أبيه لأنه كان فى سفر وحين رجع وجد أباه قد فارق الدنيا «عدت، فى المطار استقبلتنى زوجتى، ضاحكة مبتهجة استفسرت فقالت أن الجميع بخير، كلهم بخير بعد وصولى البيت، بعد أن قبلت طفلى النائم وفردت الهدايا لاحظت تغير نظراتها فسألت ترددت فوجفت، ألححت فارتبكت، ضاق صدرى، ألححت، ألححت، فتطلعت الى بعينها الواسعتين... والدك تمش أنت»^(٣).

كان ذلك ليلة الثامن والعشرين من أكتوبر سنة ١٩٨٠. ولمزيد التأكيد على هذه اللحظة يقص الكاتب وقائع كشف حدث له هذه الليلة (اقتداء بشيخه ابن عربى)^(٤) فيخلط بذلك الجانب المرجعى من السيرة الذاتية بعناصر تصمق الجانب العجائبي لهذه السيرة وتضفى على صورة الأب بعدا غريبا مقدسا. فتختلط الحقائق

(١) المصدر السابق ص ٩٧

(٢) المصدر السابق ص ٢٠

(٣) المصدر السابق ص ١٢-١٣.

(٤) «يقدم ابن عربى شهادات مختلفة فى رسالة القدس وهو كتاب يحتوى بعضا من اطوار حياته عن هذا النشاط الذى يجسد موضوعيا بعض رغبات القلب وهو ما يطلق عليه اليوم مصطلح الرقيا Telepathic فيحكى كيف أنه كان يدعو روح شيخ من شيوخه عندما يكون فى حاجة إليه وكيف كان هذا الشيخ يحضر لديه لمساعدته ويجهب عن أسئلته، ويحكى صدر الدين القنباوى (تلميذ ابن عربى) كيف أن ابن عربى كان بإمكانه أن يلتقى بروح أى نبي أو ولي غادر هذا العالم سرا. بانزاله إلى مستوى العالم الأرضى أو بتأمله فى صورة مثالية تشبه صورته».

(Henri Corbin: L'imagination creatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi. Paris Flammarion 1958 P. 167).

انظر أيضا فيما يخص هذه القضية «كتاب التجليات» لمحمى الدين بن عربى حيث يقص أخبار لقاءاته مع مجموعة من شيوخ الصوفية الراحلين (رسائل ابن عربى) ص ٣٩-٣٧.

الواقعية بحقائق انتزعها من سجلات الكتابة الصوفية وهى تحذف الحدود بين القدرات الانسانية والقدرات الالهية حيث يتخلص الانسان من محدوديته. ويخترق وسائط الزمان والمكان فيحقق كماله المنشود وينتهى إلى المعرفة الحق «ليلة الثامن والعشرين من أكتوبر عام ألف وتسعمائة وثمانين ليلة تفصل غروب يوم الاثنين عن شروق الثلاثاء. عدت بعد سهرى إلى بيت صديقى الذى أقضى فيه أيامى بمدينة باريس الاوربية... ثم لم أدر بماذا حلمت أو ماذا رأيت لكننى فزعت من نومى مكروها، أنفاسى متلاحقة ودقات قلبى متسارعة وعرقى وفير، وأطرافى مرتعشة لم أدر أى حلم رأيت أو الصوت الذى أيقظنى. إن كل هناك صوت لكن بؤرة ما هزنى كان أبى كنت ملهوقا خائفا عليه وعندى شفقة وحنو عظيمان، فعدت إلى الفراش مرددا بلا توقف بلا فواصل سكونية، «مالك يا بوى مالك؟»^(١).

ويظل هذا الكشف بمفهوم ابن عربى^(٢) يحتمل فى نفس الكاتب ويلج عليه ويذكره فى كل لحظة بعدم حضوره اللحظات الأخيرة للأب فيتجرع حسرة لا تنضب على سفره فى غير أوانه وموت الأب كذلك فى زمن غياب الأب.

مما خلف فى نفس الكاتب الحزن واليأس والشعور الحاد باليتم وكان ظهور الأب لابنه تعبير عن حسرة الأب واضطراب قلبه لحظة موته مما جعل روحه تسافر عبر الزمان والمكان لتتجلى لروح ابنه النائم فتزعجه وتقض مضجعه «قلت أذن سافر أبى فى نفس اللحظة التى فزعت فيها» قال الشيخ الأكبر ابن عربى «نعم» ثم أختفى^(٣) وشيثا فشيثا يتحول الحزن على مفارقة الأب إلى نوع من الحزن العام الذى يلف كل شئ وإلى نوع من السوداوية التى تتجاوز حادثة الوفاة لتصير حزنا على النفس والعالم. ويتحول الحزن على موت الأب كذلك إلى نوع من الهوس والصرخة اليائسة المجروحة ضد قانون البلى وذلك كله يفسد صورة الحاضر والمستقبل حيث يدمر الموت كل شئ:

(١) كتاب التجليات (السفر الأول) ص ٩٩ - ١٠٠

(٢) يقول ابن عربى «وإذا رأى صاحب الرؤيا الامر كما هو عليه فى نفسه قلبى يحلم وانما ذلك كشف لا حلم سواء كان فى نوم أو يقظة كما أن الحلم قد يكون فى اليقظة كما هو فى النوم كصورة دحية التى ظهرها جبريل عليه السلام لندخلها التأويل» (الجملة من الفتوحات المكية الجزء ٦، ص ٢٤٠ - ٢٤١ ذكرها نصر حامد أبو زيد فى فلسفة التأويل ص ٢٢٨).

(٣) كتاب التجليات (السفر الأول) ص ١٠١.

تموت الأشياء في ذهن السارد قبل أن تولد ويضيع اسمه هو أيضا من قبل أن يفنى ويحول «ستعلم ميان وقد لاتشيد أخرى وربما انطلق منها الانسان يوما إلى الفضاء الخارجي، يلاحق الاقلاك في مساراتها ربما داسها أى مرارا في سعيه اليومي وقد يدوسها أحد أبنائى أو واحد من أحفادى. انسان متحدر من صلبى لن يسمع عنى ولن يدرك ماعانيت فى زمن السوء، لأن اسمى سيتساقط كورقة جافة من شجرة الاصل والسلالة»^(١).

وقد يتحول حزنه هذا أيضا إلى قمر على مفهوم الموت (خاصة وهو يزور أباه لأول مرة بعد موته) وهو قمر يأكل أعصاب الكاتب وقلبه. ولكنه قمر ياتس يضاعف من حجم الفقد ويهول صورته فى ذهنه «أليس فى هذا جور؟ أليس فى ذلك قسوة، هذا العمر، تلك المعاناة الطويلة، تلك الأيام والليالى هل تنتهى هنا وتصيح نسيا منسيا»^(٢).

ولكن الحزن على الموت ليس الشئ الوحيد الذى يؤرق الكاتب ويعذهبه لأن التلاؤم مع هذه الفكرة وشعوره بديبب النسيان فى قلبه ووجدانه يؤرقه أكثر ويشعره بالخيانة والغدر. كيف يمكن له فى لحظة ما أن يتعايش مع هذه الفكرة أو أن يقبلها وهى ظلم، أن الفقد الحقيقى هو النسيان وهو بذاته قبول لكل أنواع الفقد الاخرى التى سوف تقع لا محالة (قبول فكرة موت الام قبل موتها) بل التلاؤم مع فكرة موت الذات والاستسلام لها «مالى أوشك على الخضوع والامتثال لروح أبى وللتعایش مع يقينى بأننى لن أراه أبدا؟ مالى أستيق فأتخيل أحيانا أحزانى على اقلاع روح أمى، مالى أحزن لنفسى، حتى أننى لارثى لوجودى وأوانى المتغير قبل تمامه، مالى وماذا جرى لى، والله انى فى حيرة مذمومة ياخطارى، الامر حيرة، الامر حيرة»^(٣).

وحين ييأس الكاتب من المستقبل ويستحيل عليه فعليا أن يتوازن وأن يتلاءم مع فكرة الفقد والنسيان يصبح الماضى بالنسبة له عنوان الحياة ومستودع الذكريات. فيظل يسترجع بعضا من صور حياته الماضية مع أبيه، ولكن الحزن يفقده فى بعض الاحيان السيطرة على هذا الزمن الماضى والتمتع بالذكريات. فكل لحظة كان بوسعه أن يقضيها مع أبيه وهو حى ولم يفعل (لان ظرفا من ظروف الحياة قد منعه من ذلك)

(١) المصدر السابق ص ٢٣

(٢) المصدر السابق ص ٣٢.

(٣) كتاب التجليات (السفر الثانى) ص ٢٢ - ٢٤.

تتحول إلى مصدر معاناة وشعور حاد بالخسارة. وهى خسارة لن تعوض أبداً «وعندما أسند رأسى إلى الوسادة أحن إليه وألوم نفسى كان يجب أن أستيقه، كان يجب أن يقضى ليلته عندي، لا يجب أن أدعه يتصرف بسرعة أقول لنفسى فى المرة القادمة لن أدعه يذهب، فى المرة القادمة لكن هذه المرة لم تأت قط، ولم يعرفها عنى قط»^(١). وهكذا يستقر الشعور بالذنب مكوناً أصلياً من مكونات كتاب التجليات وحافزاً مهماً على استدعاء الموتى وزوية الاحباب الراحلين. لان الذنب كما سئى هو الحيط الرابط بين كل صور الماضى وعناصر التجلى وهو المجمع لكل الشخصيات التى عانت من الاهمال والنسيان والجهود. وهو قبل كل ذلك الرابط الوحيد بالماضى والمهيج الاصلى للعاطفة والحاث الأول على التذكر ورفض فكرة النسيان. وهكذا يعرض الفقد بحضور من نوع آخر فيقضى بذلك على ثنائية الحضور والغياب، حين يصير الغياب المادى حضورياً فى الوعى وتلم أجزاء البدن المتلاشية فتتحول إلى جسم رفيع وإلى فكرة سامية يتغلذى بها القلب، ان فكرة الفناء تعذب الكاتب فيلجأ إلى مبدأ العودة والاسترجاع ذهنى العقل قبل الانخراط فى سيرورة التجلى كما سئى، لان الحضور المعنوى لا يكفى بل يشعره أكثر بالفقد والحرمان ويعذبه وكأننا أمام أسطورة الاب الاله المحرك للتاريخ والحياة أسطورة الجهد الانسانى لمزيد السيطرة على العالم وفهمه، وأسطورة الحقيقة الازلية التى يعتبر الاب تجسيداً لها. أنه بؤرة كل رموز الموت والفناء «أحببت عديدين على القرب والبعد، وهم الان واحد، أبى مضاف والآخرين مضافون إليه»^(٢).

لذلك يتعمد الكاتب مفهوم الذنب بالرعاية ويغذيه ويفتح له منافذ على الحاضر والمستقبل: فالماضى لم يدرك فى أوانه، والحاضر تتحول العلاقة به إلى علاقة متشنجة معذبة خائفة، فقد يصبح الحاضر نفسه ماضياً دون أن تدرك أسرارها تماماً كما حصل فى الماضى: «لماذا يتطلع إلى هكذا [الاب] ولا تلوح الاجابة من طى الحجب وربما تشى بفحواها بعد قوات الآران، وآه من الفوت وعدم القدرة على ادراك الشئ فى حينه، ليت الجاهل يعلم بما ليس يدري»^(٣).

وهكذا يشى الذنب بالطريق المفتوحة على الزمن الاتى زمن التجلى وهو زمن

(١) كتاب التجليات (السفر الأول) ص ٢١٧.

(٢) كتاب التجليات (السفر الأول) ص ١٨٤.

(٣) كتاب التجليات (السفر الثانى) ص ٧.

سيمعز من بعض الجوانب عقدة الحاضر. لان كلمات الابن وهو يلوم نفسه على النسيان والجهود سوف تتحول إلى كلمات يصرح بها الاب العائد وكأن الكاتب يحتاج (لزيد المبالغة في تعذيب نفسه) إلى أن يرى صورته في عيني أبيه ووجدانه وإلى أن يتجسد بشكل أوضح في صورة الابن الظالم الخائن. فيأخذ الغدر بعدا مطلقا منظورا إليه من زاوية نظر الاب، ومقدسا أيضا إذ أن الحكم هنا صادر عن كائن روحاني غادر العالم وتحول إلى رمز من رموز الكرامة المقدسة المتوقعة عن نفاق الانسان وغدره ومحدوديته قال الاب أنذرتكم^(١) أبناءه ولم تنتبهوا، أبدت الإشارة تلو الإشارة فلم تفعلوا، نهتكم فتجاهلتم حاولت فتعاميتم، لماذا الحزن؟^(٢).

وهكذا تثبت كلمات الاب العائد في زمن التجلي تهمة التغافل عن الاب لحظة اقترابه من الموت. فعدم القدرة على ادراك ساعة فراق الاب ليست راجعة لعجز انساني عن التنبؤ بذلك، انما هي نتيجة التفريط والتقصير وبلادة الذهن. ولذلك ولزيد الامعان في اشعار الابن بذنبه يرى الاب أن الحزن لا مبرر له الآن. فقد كان رحيمًا بأبنائه ولا يزال كذلك حتى بعد موته رغم الجحود والتنكر. وحين تصبح صورة الاب حاوية لكل معاني الوفاء التي لا وجود لها لدى أبنائه الذين منعوهم بأخلاقهم هذا. أن يلتقي بهم ويفقر لهم، تصبح هذه الصورة حافزة على التجلي أيضا وطلب الرجعة وتجسيدا لمرارة الشعور بالخيانة «لاحت الحسرة في صوت أبي، أربعة ماذا فعل لي أولادى الاربعة، قال عبد الناصر أنت ربيتهم، أحسن تربية وعلمتهم، لا تتأسف يا أحمد على مافات، واغفر لهم وسامحهم قال أبي متداركا لا أحامل ولكنني أعاتب، وقبل خروجي من الدنيا قلت لهم سامحوني فسامحوني، ومن أسفى أن أنفاسي لم تسعفني كذا وهن قلبي فلم أنطق بغفراني لهم ولم يسمعوا كلمة مني ويعلم ربي أنى حافظ حتى الآن ودهم. ومن حين إلى حين أرجو الذهاب اليهم فأطوف بهم وأراهم ولا يروني وأسمع منهم ولا يسمعونني لم يكن ابني جمال حاضرا لحظة فراقى الدنيا وكنت مستوحشا ذلك الرحيل الذى لا أدري إلى أن يؤدي بي، وعند مفارقة روحى لجسدى زعقت زعقة أيقظته من رقاده فى هذا البلد الغريب اليعيد»^(٣).

ولذلك يلتقى أسف الابن على الفراق فى غير أوانه بأسف الأب على ذلك أيضا

(١) كتاب التجليات (السفر الأول) ص ١٧.

(٢) المصدر السابق ص ٢٥٥.

ولعل الكاتب يبحث من خلال التأكيد على لحظة الوفاة هذه (بالإضافة إلى تغذية الشعور بالذنب) عن تجسيد من زوايا نظر مختلفة لاشكالية علاقة الانسان بالزمان فالانسان يموت قبل أوانه ومراجعة حساباته الاخيرة مع أقرب الناس إليه فتحن أمام سفره ولكنها سفره لا استعداد فيها ولا اختيار، لا برنامج لها أنها المعراج الاخير لعالم المجهول و«الغيب».

فالاب تشدد غربته فى لحظاته الاخيرة فتتكاثر هذه الغربة وتضغط بعنف على الجسد فتخرج مندفعة فى شكل زعقة تشق وسائط المكان والزمان فتتحول إلى واحدة من خوارق الصوفية.

وحين يحقق الذنب وظيفته فى شد ذهن السارد إلى الماضى وحين يضخم فى عينيه أخطاءه ويعطل نهائيا مسار الزمن وسيولته فيجعل منه زمنا مشدودا إلى الذى مضى ولن يعود، يصبح هذا الشعور بالذنب عنوان وفاء ورمز حنين إلى الاب. ومن هنا تنبثق رغبة إعادة الماضى واستعادته وتركيبه من جديد من أجل رؤية الراحلين بعين جديدة اغتسلت بفعل الفقد والحنين والوجد والاسف من لامبالاتها وجعودها و«برودتها».

«وددت لو تعقبت أثر كل ما لامسه أبى أو قعت عيناه عليه. لعل شيئا ما يحتفظ بأثر غامض منه».

فرغبة استرجاع حياة الاب لا تنصب على المراحل الكبرى لحياته فحسب بل تنشد رؤية الجزئيات البسيطة أيضا والتى يمكن أن تكون قد احتفظت ببعض من أسرارها. ومن هنا يأتى التجلى بما فيه من المشقة والمكابدة، ولكن الحنين والشعور بالذنب سوف يقويان من عزم المتجلى. ولذلك فوظيفة التجلى ستكون أساسا تغذية الحنين حين خلال استرجاع صور الماضى بل تركيز الصور القديمة وتثبيتها فى الذهن.

يقول كتاب التجليات «قال محمد بن إياس» «هل لك علامة» قلت:

«ثقل قلبى حتى هوتى».

قال:

«يا حبيبى لا تحجبك الحسرة عن الحسرة، أنى للمقيد بمعرفة المطلق».

قلت:

«زدنى يا خلى».

قال:

«تجل وتجل، ان النائم يرى ما لا يراه اليقظان».

ثم ذهب.^(١١)

وهكذا تبدأ رحلة التجلى لاستعادة الماضى ومن أجل رؤية جديدة للاب وتكفيرا عن الذنب. ويقدر ما يكون الجهد وتكون المثابرة ويكون السعى تكون المعرفة. وهى معرفة تنطلق من باطن القلب فيدرك الساعى علوما هى علوم الاسرار. وهذه العلوم الباطنة يعكس العلوم الظاهرة لاتتحصل الخطأ والتأويل. أنها أشبه بالنصوص التى لا أشكال فيها. ان التجليات الالهية على قلوب العارفين هى التى تمكنهم من القدرة على التأويل وفهم حقيقة أعيان الاشياء وأسرارها.

ويكون التجلى على باطن نفس المسافر أو قلبه متدرجا مع رقيه فى المعراج «قيل لى ان المطلب وعمر والمبغى عسير... لكن طريقك ليس بمسدود، عليك بالديوان، قلت أى ديوان؟ قيل لى لاتكن عجولا، أمور كثيرة لاتعرفها ولو تكشف لك الثمرات والنتائج بدون اعدادك للعدة لحل بك كرب عظيم، اصبر يا جمال، الصبر الجميل من صبر وتحمل نبت وأعطى، تجلياتك وعرة، طرقها لم يسلكها أحد، اسع إلى الديوان الموكل بتدبير عالمنا المحدود، اسع إلى رئيسة الديوان. فان فهمت فقد أدركت، وإن أدركت فقد وفقت، ثم لغنى صمت»^(١٢).

موت عهد الناصر واستقرار زمن «الجلف القاسى».

يحتل موت جمال عبد الناصر من حيث وظيفته أى من حيث هو منطلق للتجلى وطلب رؤية الماضى فى كتاب التجليات، المرتبة الثانية بعد موت الاب. ولذلك ومن خلال حادثة وفاة «الزعيم» يتبين ملمح أصلى من ملامح الكتابة وهى تشغل المعطى السير الذاتى من أجل رؤية متكاملة للواقع المصرى ومن أجل دمج أكبر للخطاب العاطفى الاخلاقى المرتبط بموت الاب فى خطاب أوسع ذى نغمة عاطفية وايدىولوجية أيضا ولذلك يستقر عهد الناصر منذ الوهلة الأولى صورة معادلة لصورة الاب. وتعيد إلى الذاكرة علاقة الجماهير الشعبية به. هذه الجماهير التى اعتبرت وفاته نكبة كبرى وتفاعلت معها وكأن شيئا ما قد انكسر فى داخل كل رجل

(١١) المصدر السابق ص ٢٠.

وكل امرأة من الخمسة ملايين المصرى الذين خرجوا لتشيع جنازته. فلقد كان فى ذهن الجماهير التى أسلمت قيادها له رمزا لاهوة غامضة إشكالية. اذ عاشت معه الجماهير جنبا إلى جنب أهم فترات التاريخ المصرى من ١٩٥٥ إلى ١٩٧٠ ولعل هذه السنوات هى التى أثمرت هذا التماهى الغربى فى أذهان الجماهير بين لحظات الانتصار وشخصية عبد الناصر الزعيم والقائد والاب - وهو يد حض الهجوم الثلاثى على مصر ويبنى السد صورة المجتمع المصرى المتعلق بكرامته الوطنية^(١). وهذه الصورة التى صنعتها الاحداث وغذاها النظام الناصرى بوسائل اعلامه وتضخيمه لصوره «الرئيس» واستعداد الناس للتخلى عن مصيرهم والانقياد لحكم الفرد، تتجمع تفاصيلها وجزيئاتها فى كتاب التجليات الذى يعيد ذكرى الحزن واليتم والخسارة بعد موت عهد الناصر وكأن الاحداث التى تلت موته قد ضاعفت فى حجم الخسارة وجملت أكثر صورة الراحل الفقيد.

وتقوم صورة عبد الناصر على تماهيم مع الاب « الصوت لاهى وادراكى أنه لعبد الناصر. والكلمات نطقها عبد الناصر من قبل أن يؤم القنطرة^(٢) » ويقول الكاتب أيضا « سمعت صوت أبى ولكن كنت أعى أنه لعبد الناصر^(٣) ».

وهذا التماهى يخلف فى ثنايا النص نوعا من التوائى مرة والتمازج والتداخل مرات بين لحظة موت الاب وما خلفته من شعور بالفقد واليتم وموت الزعيم بما خلفه من فراغ يعير عنه الكاتب بنفسه أو ينقل صورا منه من خلال تصوير الحزن العميق الذى خلفه هذا الفقد حتى بعد سنوات من وقوعه فى قلوب من أحبه ومن استفاقوا يوما على حدث وفاته، ولم يتضاءل الحزن بمز الأيام « رأيت عجوزا تبكى، تقعى أمام الرخام البارء لقبر عبد الناصر ولا تخشى عيون الجلف الجافى^(٤) » الذى يهدد وضيع آثار صوته وصادر من شداله بالفناء الجميل وشوه السيرة الزكية، استخف قومه، فاطاعوه فكانوا من الخاسرين، آه^(٥).

وكما هو الحال بالنسبة إلى الاب فان علاقة الغيطانى بعبد الناصر تبدو موسومة

(١) كتاب التجليات (السفر الأول) ص ١١١.

(٢) المصدر السابق ص ١١٢.

(٣) الجلف القاسى أو الجلف الجافى « وضجوة أخرى من الاقلاب التحقيرية. وفى تعبير عن أشد آيات العداة للرئيس «أنور السادات».

(٤) كتاب التجليات (السفر الثانى) ص ١١.

بمعقدة الذنب. إذ أن الكاتب لم يدرك حقيقة عبد الناصر عندما كان حيا بل لعله ضاق به وتمنى زواله^(١) كما يقول. وتستخدم عقدة الذنب هنا أيضا في استدراج جملة من المواقف الايديولوجية التي يعبر عنها الكاتب والتي تشير إلى وضع مصر بعد وفاته.

ولكنها وهذا هو المهم ستحرك مبدأ الرجعة والظهور فتنشط لذلك آلية التجلي وتغذى مادته بعناصر متداخلة من حياة الاب صحبة عبد الناصر الذي زال والذي خلف وراءه اليتيم والفقد. « ليس في كل حين أخص بالدعة ولا في كل وقت أناغي بلحن مطرب، كنت عرضة لعتاب غامض، وبلاء محوما [كذا] أدركني طرف منه، أمر ثقيل بدأ بفراق أيى لن يرتفع وضيق وكمد لتواجد عدوى في وطني، يتنفس الهواء ذاته، وشوق لرؤية عبد الناصر الذي يبدو لي الان حلما بعيدا، لمت نفسي لاني ضقت به في زمنه، وهذا قدر الانسان لا يعرف جوهره إلا بعد انقضائه ولا يدرك كماله إلا بعد أفوله. فكان ندمي على أحيائي في مقدار ندم الذين تخلوا عن الحسين»^(٢).

وهكذا يختلط الاب عبد الناصر بالحسين (وهو الامر الذي سوف يستدعى ظهور الحسين جنبا إلى جنب مع ظهور الاب وعد الناصر كما سنرى في الفصل المتعلق بعودة الماضي) كما يختلط حزنه عليهما وعلى عدم الاهتمام بهما حين كانا على قيد الحياة يحزن من تخلوا عن الحسين، فيبدو مشروع كتابة من هذه الزاوية أقرب إلى مشروع ذي نغمة شيعية من حيث وفاء الكاتب لاهل البيت واستعداده لزمنهم وتضحيتهم في سبيلهم.

ومما يذكر ويهيج هذا الندم وينفخ في جمرته، انتصاب السادات خليفة لعبد الناصر وهو «خليفة السوء» الذي خان الامانة وحرف السيرة يقول السادات «رأيت من لا أطيق ذكره، من خلف عبد الناصر في حكم مصر - لعنه الله، أقبل قبلي في الخلف - جباناً كعهده في عمره يذبر ويدفع بغيره لينقذ وفي الوقت الملائم ينجو

(١) قد يكون لذلك علاقة بموقف القبطاني من عبد الناصر (رغم إنكاره) الذي عبر عنه في «الزنى بركات» وقد يكون لذلك علاقة أيضا بسجنه أيام الحكم الناصري. وهذا الشعور بالذنب قد يفسر من جهة أخرى تأكيد القبطاني على أن «الزنى بركات» ليست بأية حال من الاحوال نوعا من الاستعارة لشخصية عبد الناصر.

(٢) كتاب التجليات (السفر الأول) ص ٣٠٧.

بنفسه»^(١) معنى ذلك أن عبد الناصر يموت مرتين، مرة حين يموت موتاً طبيعياً ومرة ثانية حين يقتله السادات في قلوب المصريين (أو على الأقل يحاول ذلك) «وشروه بثمان بخس، دراهم معدودة، وكانوا فيه من الزاهدين والله غالب على أمره ولكن أكثر الناس لا يعلمون صدق الله العظيم»^(٢).

وكما يتألم الكاتب لاذكاء الشعور بالذنب باعتباره حافزا على التجلى الى نقل ندمه وشعوره بذنبه إلى عتاب يوجهه اليه أبوه، يجعل عبد الناصر ذاته يعود أيضا ليشاهد وضع مصر بعد وفاته وبعد دخول الاسرائيليين إلى القاهرة يقول عبد الناصر:

- «ولكنى أرى ما لا يجب أن يرى.

- توقف لحظة ثم بدأ ينطق مستخرجا كلماته من خزائن الحيرة والتساولات...

- هل اخترق الاسرائيليون الجبهة؟

قلت لا

- هل وصلت جيوشهم إلى القاهرة.

قلت لا.

- قال ماذا أرى إذن؟ فسر لى، اشرح لى، تأخرتمونا فى الزمان وتقدمناكم.

أجبنى أليست هذه أعلامهم؟ هؤلاء سياحهم؟ أليست هذه كتبهم وصحفهم؟^(٣).

إذن يمثل موت عبد الناصر بالمعنيين اللذين ذكرناهما سببا أصليا من أسباب التجلى. فأغتياله وتطبيع العلاقات مع اسرائيل «خيانة للشهداء» وعبث بالماضى والتاريخ ونسيان لكل التضحيات».

ولذلك يستدرجه بالماضى وموت عبد الناصر مجموعة من الخطابات ذات النزعة الايديولوجية والتي تسفر عن وجه الكاتب وهو يحاور حاضر مصر وتاريخها ويستعيد ويعيد إلى الازهان صورا من «المعارك البطولية» التى عاشتها مصر فى حرب أكتوبر والتى تابعتها المؤلف حين كان صحفيا حريبا فى جريدة «الأخبار». ولكن تطبيع العلاقات مع اسرائيل قد حول كل الانتصارات إلى هزائم. ولذلك يتعجب الكاتب من أمر العرب وهم ينهزمون فى ١٩٦٧ جوان فيحزمون أمرهم

(١) المصدر السابق ص ٢٧٦.

(٢) المصدر السابق ص ١٩.

(٣) المصدر السابق ص ٢٤ - ١٥.

ويستعدون للمعركة من جديد بداية من حرب الاستنزاف (من ربيع سنة ١٩٦٩ إلى صيف ١٩٧٠)^(١) التي قادها عبد الناصر ووصولاً إلى حرب أكتوبر. ولكنهم حين ينتصرون في سنة ١٩٧٣ يتحول انتصارهم بفعل مهادنة العدو ومعاودة «كامب دافيد» إلى هزيمة. «أقول أنا عجبت للناس وقومى، ينتصرون اذ يهزمون عندما ينتصرون»^(٢).

وهكذا يتحول عدو الامس إلى صديق، يجوب الاسرائيليون شوارع المدن التي استعصت عليهم حين كانت صامدة، ولذلك يبدو موت كل الشهداء شيئاً عثياً بدون معنى، لم يسفر عن شيء بل لعله سهل على العدو واختراق الاسوار المنيعه ليتجول في أمان في أحياء القاهرة وحول ضريح «شهيد كريلاء» «لماذا الموت في الحرب، وقد جرى ما جرى؟ لماذا كانت النتائج معكوسة؟ لماذا وقتلتنا يتجولون الان مزهوين في المدن التي كانت مستعصية»^(٣).

ويستدرج خطاب الهزيمة مجموعة من صور التاريخ المصرى المملوكى فيستعيد المؤلف بعضاً من المواقف التي عبر عنها في «الزنى بركات» اذ يقارن بين السادات الذى سلم مصر للإسرائيليين وخاير بك (أو خائن بك كما يسميه الشعب المصرى) الذى باع مصر للعثمانيين الغزاة ثم «بنى لنفسه مسجدا شامخا ولكن الناس كانوا يولون مبتعدين عنه ويسمونته خائن بك حتى يومنا هذا»^(٤).

ويستدعى الكاتب تبعا لذلك صورة «صديقه» ابن اياس فيجعله يقارن بين «الرجلين الخائنين». ها هو المؤرخ المصرى يخاطب السادات بهذه الالفاظ «ولاك عبد الناصر فاستخلفت فقلبت وتنكرت وعاديت الفقراء والمعدومين وكل من كد لاجلهم، حرضت ضده وضد مبادئه وهو غائب لا يستطيع ردا أو دفعا، وفرطت فيها فرطت، وهذا لم يتفق مثله لخاير بك سلفك الذى سلم مصر المخروسة إلى العثمانيين»^(٥) ومثلما هو الامر فى «الزنى بركات» يدرك الكاتب أن «الاساليب لم تتبدل وان اختلفت الحقب»^(٦).

(١) انظر فصل (La guerre d'usure) من كتاب (L'EGYPTE T2) (56 - 65) pp.

(٢) كتاب التجليات (السفر الأول) ص ٩١.

(٣) المرجع السابق ص ١١٦ - ١١٧.

(٤) جمال الفيضاني «وقفة» مجلة «اليوم السابع» ١٣ حزيران (يونيو) ١٩٨٨ ص ٤٦.

(٥) كتاب التجليات (السفر الأول) ص ٢٨٠ - ٢٨١.

(٦) المصدر السابق ص ١٤٦.

فالكاتب عند حدود الانتصار الذى تحول إلى هزيمة على حد قوله ولكنه يرفق هذا التحليل للواقع المصرى بعد حرب أكتوبر بمواقف مختلفة من التحولات الاقتصادية التى رافقت حكم السادات ولم تزل بزواله، من القوى الاجتماعية والدولية التى اقترب منها أو تحالفت معها ومن الاشارات الرادارية المتعاقبة التى أرسلها إلى الغرب والولايات المتحدة على وجه الخصوص طلبا للمصادقة والمعونة عقب حرب أكتوبر. فيصور سياسة الانفتاح الاقتصادى التى اتمملت معها قسماات الحقبة الساداتية التى تختلف اختلافا كبيرا واضحا عن الناصرية. فقد تخلصت «الساداتية» فى كتاب التجليات فى توجهات رئيسية هى التالية:

- الانفتاح الاقتصادى أو عودة الرأسمالية والقطاع الخاص إلى حلبة الاقتصاد المصرى: «أرباب بنوك وأصحاب شركات للمياه الغازية وسمايرة وتجار آثار... كانوا يرفعون راياتهم وعليها اعلانات عن أجهزة تكييف للساخن والبارد وثلاجات ذات بابين وعباءات حريرية وطائرات حربية تستخدم فى أربعين جيشا وطلاء جديد للاطافر النسائية وماكينات حلقة كهربائية وراية تعلن عن فوائد معرفية»^(١).

- التحالف مع الغرب وخصوصا الولايات المتحدة «رأيت من لا أطيق ذكره السادات وكان فى عدة آلاف من الجنود وخدام الاحتكارات الاجنبية... جنون، يرتدون الزى الحفى للموساد ومقاتلين من قوة الانتشار السريع الامريكية ومرترقة مجهولى الهوية»^(٢).

- التصالح مع إسرائيل وتطبيع العلاقات معها والقطيعة بين مصر والعرب «رأيت صاحبي الذى استشهد ظهر الجمعة حرب أكتوبر ورأيت مازن أبو غزالة»^(٣) وجمعا من صحبه استشهدوا بعده، بعضهم طبعت صورته وألصقت على الجدران ثم نزعته فى بلادى عندما أصبح العدو صديقا وجاءت وفودهم تترى بغير قتال»^(٤).

(١) المصدر السابق ص ٢٧٦ - ٢٧٧.

(٢) المصدر السابق ص ٢٧٦.

(٣) مازن أبو غزالة طالب فلسطينى ولد بنابلس ودوس بالقاهرة «شعبة الهندسة» سنة ١٩٦٧ والتحق بقواعد فتح لقاتل وقاد المقاتلين فى معركة طرابلس حيث توفي سنة ١٩٦٨ وقد صاغ «قضى الثورة» ملحمة شعرية عن قصة استشهاد «من حديث شقوى مع السيد واصف منصور» مسؤول مركز الاعلام الفلسطينى بالرباط بتاريخ ٢٩/٢/٨٤ الترجمة من مقالة «صناعة الشكل الروائى فى كتاب التجليات». هامش رقم ١٧٤ (مرجع مذكور).

(٤) كتاب التجليات (المجلد الأول) ص ٢٧٤.

وهكذا يقوم حكم السادات باعتباره رمزا للحاضر (حيا وميتا) من خلال تطبيع العلاقات «مع العدو بلغة زمنى القديم»^(١) على نوع من التأسيس الثانى لدولة اسرائيل ونهاية الرفض العربى اذ يضمنى الشرعية على الدولة العنصرية وعلى سيطرتها العسكرية على ارض فلسطين وأراضى عدة أقطار عربية. وفى ذلك خاصة (وهو معنى يتكرر بالحاح فى خطاب الكاتب) انكار لمجرى التاريخ الحديث والمعاصر للأمة العربية اذ يورده المؤلف فى كثير من التحسر والالم حديث ضابط اسرائيلى يخاطب شهداء أثناء زيارته للقاهرة بعد التطبيع يقول الضابط «لماذا حاربتهم؟ لماذا دريتهم؟ وجاهدتم، والتقطوا الصور التذكارية عند قبوركم وغازلوا بناتكم، أما أنتم فقد نسيتم ولن يقوم ذكر لكم. بل أن أياما لم تشهدوها، يخشى بنو وطنكم فيها الاشارة بكم أو التلميح اليكم»^(٢).

وانطلاقا من هذا التحليل فى الطابع الايديولوجى «الساخن» تتواتر صور مختلفة من الواقع العربى الراهن، لان انتكاس الناصرية ليس مجرد حدث مصرى محلى، بل ان اغتيال عبد الناصر سياسيا جاء وسط نكبة عربية عامة بلغت ذروتها فى انعزال الدور المصرى على الساحة العربية. فيؤكد الكاتب بذلك ومن خلال تصويره لمشاركاته المتعددة فى الحروب العربية باعتباره صحفيا أن من رأى غير من سمع وبالتالي فان من قدر لهم أن يشاركوا فى مرحلة الناصرية حتى لو اختلفوا معها (أو لعله من أجل ذلك) وعاشوا بذاكرتهم ووعيمهم ليشهدوا ما بعد الناصرية، لا يتعاملون مع سيطرة رأس المال الطبقى المحلى والاحتكارى الاجنبى والحرب والثورة والطبقات والتنمية باعتبارها مصطلحات أو مفاهيم مجردة. فهذه المصطلحات تبلور عندهم شريطا طويلا من المشاهد المتلاصقة والذكريات العربية عن معارك خاضوها بالقلم والى السلاح والعرق والاعصاب والدم «اعلموا يا أحبائى أننى عرفت الموت فى زمنى الذنوبى خاصة فى زمن الحرب عندما تطايرت الشظايا حولى وشقت الرصاصات سبلا شتى، خبرت تلك اللحظات التى يمكن للانسان أن يقضى فيها»^(٣).

فترتبط فى ذهن الكاتب من أجل كل هذا صورة الحروب المصرية المتتالية واشكالية انهيار الناصرية، بالتراجع العربى العام.

(١) المصادر السابق ص ٢٧٨ - ٢٧٩.

(٢) كتاب التجليات (السفر الثانى) ص ١٢٤.

فتستقر مجزرة صبرا وشاتيلا رمزا لهذا الانهيار العام المرتبط بانتهاء دور مصر العربي. فيطغى على وصف الكاتب لهذه الحادثة نغمة حزن مر واستغراب ياتس من الجبن العربي الذي يبدو بلا حدود «أولجوا الخنجر في دبر حامد وأمروا جده بحمله إلى خارج الغرفة، كان ذلك ليلة الرابع عشر من سبتمبر عام ألف وتسعمائة واثنان [كذا] وثمانين من زمني الذي طال على وقصري قال لى حامد قتلوا جدى أضمرت السؤال ولم أنطقه. لماذا رضى الجد بحمل جثمان حفيده المنتهك، حفيده؟ أظن أنهم سيبقون عليه؟ أظن الدقائق التي سبقت قتله ستمتد دهرا؟

أظن أنه ناج؟ وأية نجاة؟ أى بقاء هذا؟^(١)

فتستدعى هذه الصورة على شاكلة استدعاء خيانة السادات لخيانة خاير بك بعض أمثلة من السقوط والجبن العربيين عبر التاريخ فاذا جبن هذا الجد الذى رضى أن يخرج جثمان حفيده خارج الغرفة التى قتل فيها أملا فى النجاة، هو بعض من الجبن العربى فى الاتدلس حين هزم العرب هناك، وأطردوا من الأرض التى أوتهم على مدى قرون طويلة «كنت أتحدث إلى صاحبى الناصر^(٢) عن قرطبة»^(٣) وخلاصة الامر أن الحاضر باعتباره جزءا من الرحلة ومنشطا لها يتخذ صورة رحلة فردية لهطل كاتب وسارد يتخذ من سيرته الذاتية ومن سيرة الضيف (وهى بعض من سيرته) وسيلة تعكس وضعاً مأسوياً لجيل يكملنه وواقعا أقرزته شروط تاريخية وسياسية واجتماعية من خلال تجربة ما بعد عبد الناصر وظهور الساداتية وامتدادها حتى بعد موته وما تلا كل ذلك من أوضاع السقوط والتردى والانهيار التى عرفتتها مصر بعد حرب أكتوبر ومعاهدة «كامب دافيد» وما يحيل عليه كل ذلك من تقلبات المناخ السياسى العربى فيما يخص القضية الفلسطينية والصالح مع إسرائيل. ويشكل هذا أحد مقومات الخطاب المرجعى فى علاقته بنبرة الخطاب الايديولوجى المهيمنة على صوت المؤلف وهو يحاور التاريخ متحدثا إلى القارئ بشكل مباشر وصريح مضمنا كل ذلك وجهات نظره ورؤيته للعالم كما تكشف عن ذلك دلالة النص وهو يحبك

(١) كتاب التجليات (السفر الثانى) ص ١٢٣ - ١٢٤.

(٢) يقول الكاتب عن ناصر هذا «صاحب لى اسمه ناصر، جاعنى من تونس» ولكنه لا يذكر بالضبط من هو ناصر هذا، ولا نرى نحن من يمكن أن يكون.

(٣) المصدر السابق ص ١٢٣.

عقيدته السياسية العامة انطلاقاً من الأوضاع التي وصفناها ومن أوضاع متفرعة عنها من قبيل فقدان الاصالّة العربية وفقدان الثقة في الحاضر والمستقبل. وكل ذلك سوف يستخدم (كما هو الحال بالنسبة إلى موت الاب) في طلب رجوع الماضي باعتباره المتخذ الوحيد من تردى الحاضر وأساسيته فيستقر عبد الناصر مكوناً أساسياً من مكونات هذا الماضي. ويقدر ما كان وصف الحاضر درامياً سيصطبغ الماضي كما سنرى بأيات التمجيد والقدسية.

«يا أيها ولت، ليتك تهودى [كذا]»^(١).

- البكاء على المصائر وسب الدهر

يتجسد الحاضر كما رأينا في القسمين السابقين في معانى الفقد واليتم والغربة وهذه المعانى التي تثقل على كامل عالم التجليات تستقر حالة قصوى من حالات المأساة والضياع الانسانيين لتخلف وراءها جواً من الالم والحسرة لا تكاد تخلو منهما صفحة من صفحات الكتاب ويؤلف هذا التعبير عن الالم عادة وحدات مستقلة بذاتها في قلب التجلى أو ماثوثة ضمن مجموعة من الرؤى التي تتوارد على قلب العارف المسافر. وهى لذلك تستخدم في شكل وحدات منشطة للملمح الاصلى من ملامح الكاتب والسارد والشخصية معا وهو الشعور بالذنب والتألم على ما فات، ومقوية لهذا الشعور بمعانى الحسرة ونوات الاوان وانقضاء الاوقات واستحالة الرؤية «قلت أما والحال هكذا فاسمع لى والحال هكذا فاسمع لى بالبكاء على أحوال أحدثت هذه الجفوة، شرعت أدمع مردداً، حسبي الله ونعم الوكيل»^(٢).

ويرتبط البكاء عادة بهوس النسيان وانقطاع العلاقة بالماضى، مستودع الاحباب وزمن السعادة والمودة والقرب «بكيت لائى فى نأى عنى أحببت، وكل ما تعلقت به يقلت منى»^(٣).

ويعمق الشوق الى الماضى هذه النغمة البكائية. فالعلاقة بالماضى يلفها الحزن، حزن على الذى فات وحزن على عدم الحزن على الماضى عندما يشعر السارد بدبيب النسيان فى قلبه وعقله ويجدانه فيلوم نفسه على ذلك ويستبد به هوس الفقد، وهوس الخيانة، فحزن بسبب الموت وحزن أكبر بسبب التلازم مع فكرة الموت، حزن

(١) المصدر السابق ص ٢١١.

(٢) كتاب التجليات (السفر الأول) ص ٢٩٠.

(٣) كتبها التجليات (السفر الثانى) ص ١٢.

بسبب الموت وحزن بسبب نسيان المفقود والقدرة على العيش بدون « فأين الشوق إلى زمن الحياة المنصرم وأين الاسى على كل نفيس لن يرجع، من أين إلى أين؟ أين الالين؟ »^(١).

وحين يتعاطف هذا الحزن ويثقل على صدر الكاتب الباكي على ماضيه وأيامه تعود بعض صور الماضي لتغذى هذا الشعور وتعززه وتفتح له منافذ جديدة فتصبح كل جزئية من جزئيات حياة الجمع التي انصرفت مناسبة للمقارنة بين أيام الحياتي ولت وأيام الغربة واليتم التي أقبلت فأفسدت كل امكانية للسعادة « أين أيام شملنا يوم كنت أصغى إلى أبى، يحدثنا عن يوم القيامة، يوم يفر المرء من أبيه وأمه وأخيه يوم تذهل كل مرضعة عما أرضعت وترى الناس سكارى وما هم بسكارى، كنت أبكى. أمعقول افتراقنا فى هذا اليوم العظيم... أحزن لاننا سنتباعد لان كلا منا سيتشغل بنفسه لان أبى لن يوانى ولان أخى سيجهلنى، لان أمى ستذهل على، أقتم مناجيا داعيا، راجيا رى أن يجمع شملنا ألا يبدد جمعنا، أن يحشرنا معا أن يحاسبنا معا أن يغفر لى ولوالدى، أن يرحمهما كما ربياني صغيرا، غير أننى لم أتم الأربعين بعد فى حياتى الدنيوية إلا وتفرقنا واجتزت قيامتنا بدون أن أدري، وكان رحيل أبى أول منعطف أعظم، فسبحانك، أنت الصاحب فى السفر والخليفة فى الال»^(٢).

ويتحول هذا الحزن على الال وهذا الوصول قبل أوانه إلى يوم القيامة إلى حزن عام على كل من رحل وكل ما فات بل على كل لحظة زائلة لانها تحمل معها بعضا من مصير الانسان ونضارته فيودع الكاتب فى لهجة بكائية تراجيدية الايام الخوالي «السلام على الايام الرواحل، السلام على الاعمار المنقضية، السلام على البهجة الزائلة والبسمة الحانية والأنة الشاكية، واللحظة التي لا يمكن استعادتها»^(٣).

وهذا البكاء على الزمن الذى فات ليس خاصية من خاصيات علاقة الكاتب بالتاريخ فحسب بل انها احدى السمات المكونة لكل شخصيات العالم الذى يتحرك فيه. فتكاد كل المواقف التى يلجأ إلى تصويرها أو عرضها موحية بهذه النفسية العامة الوجدانية «البكاء» فهؤلاء نساء مصر من أزمان مختلفة يخرجن يشاركن

(١) المصدر السابق: ص ٥٤.

(٢) المصدر السابق: ص ١٦٣.

(٣) كتاب التجليات، (السفر الأول) ص ١٠٣.

السارد البكاء على عيد الناصر «رأيت ما بين المشرق والمغرب مجللا بسواد عقيم، دفعت، تحققت وعندئذ أطلعت على عجب عجاب أنهن نساء مصر كافة من أزمنة متعاقبة مختلفة من مضارب خيام وعشش بوص وببوت من الطين، أزيأهن متنوعة كذا أغطية رؤوسهن. لكن ما يجمع بينهن أنهن متشحات بسواد قديم، ينحن، يبكين، يتضرعن، يرثين الحبيب المولى (عيد الناصر) ويجزعن للمركب الموحلة الجاتحة (مصر)»^(١).

وهذا الوجدان البكائي بشكل عام يجعل من «كتاب التجليات» وهو يحاور التراث والاساليب القديمة أقرب إلى التراث الشعبي حيث سادت هذه النغمة البكائية على مصير آل البيت وعلى الحسين أساسا وتبدو قيمة هذه النزعة في فكر جمال الغيطاني وفي فكر الشيعة أيضا في أنها «تتوصل إلى التأثير في القارئ حين تحرك عاطفتين يخلق تمازجهما بالضرورة عنصر المأساة: الرأفة بمن ماتوا والتألم لذلك ثم الاعجاب المفرط بهؤلاء»^(٢).

أنها مؤلمة وعظيمة حقا هذه المصائر التي يحدثونها عنها ومأسوية هذه الحلقات من الموت التي تقاد إليها الشخصيات الهامة العظيمة وجدانيا وسياسيا بسبب القدر الذي يخضعون له والذي يتجاوزهم.

ولاشك أن هذا التراث الشعبي (سيتضح بروز هذا التراث في كتاب التجليات في تجلي الحسين خاصة) الذي يكاد يوطر النص بأكمله والذي لا يزال مستعرا إلى حد اليوم تكشف عنه مواكب النذب التي قام في العراق وإيران كل يوم عاشوراء، يلقي في ذهن الانسان العربي أبرز أنواع التجارب، ولا شك، أنه لهذا السبب بالذات يؤثر فينا اليوم تراث الشيعة فهو «قريب من عاطفتنا التي أصبحت على مر القرون أكثر ثقلا للتغيمات المأساوية للآلم من الاناشيد الملحمية للاتصار»^(٣).

على أن هناك مسألة تهدو ملفقة للانتباه أيضا في فكر جمال الغيطاني وهي هذه الصرخة المأساوية التي يعبر عنها المؤلف ضد معاني الموت والفقد فتتوجه نغمته ضد الدهر بشكل عام. ولا يكاد الامر هنا يخلو من محاورة عميقة لاشكال الفكر

(١) المصدر السابق: ص ٢٨٨.

(2) Mohamed Abdessellem: "Le thème de la mort dans la poésie arabe" Publications de l'Université de Tunis (1977p: 249).

(٣) المرجع السابق: الصفحة نفسها.

التراثى ومن استلهمام «لذلك الذى الهائل المتمثل فى الاغراق فى القدريه والقسمه والنصيب وأفعال الزمان ومكانده وهى القدريه التى لا يبرأ منها نص أو فكرة شفاهيه، خاصة فى التراث الفلكلورى المصرى والعربى عامة»^(١).

وتبدأ العلاقة بالدهر أو الزمن فى كتاب التجليات انطلاقا من الاستعداد للتجلى، تقول رئيسة الديوان للسارد المقبل على معراجة الصوفى «ثمة أمر واحد ان جاز تسميته بأمر لن يتجلى لك أبدا لا تسأل عنه لانك لن تحاط به علما مهما أوتيت مولن تنفذ إليه، ولا تتعجل، ان الانسان كان عجولا»^(٢) وهى تقصد بذلك الدهر ولا شك أن هذا النهى يستند إلى مخزون حضارى، لان السؤال من الدهر هو سؤال عن الله «ففى الاحاديث النبويه يتوحد الدهر بالله تمام التوحد وذلك حين نهى النبى بشدة عن لعن الدهر «لا تسبوا الدهر فان الله هو الدهر أو فان الدهر هو الله، ومن الحديث» يؤذنى ابن آدم يسب الدهر، وإنما أنا الدهر أقلب الليل والنهار» وقال البعض ان الدهر اسم من أسماء الله الحسنى»^(٣).

ويظل السارد متذكرا لتحذير رئيسة الديوان «أعرف الان أن ما نسميه لحظة أو دقيقة أو ساعة أو نهارا أو ليلا أو شهرا قمريا أو ميلاديا أو حولا أو دهرًا أو عصرا ليس إلا أعراضا لما هو أتم وأشمل، شئ وليس بشئ؛ لانه لا يدرك، ولا يرى ولا جهات له هو محيط بنا متغلغل فينا يؤثر ولا يتأثر... وأكف حتى لا أخوض فيما نهيت عنه وأهوش نفسى عن الكلام خشية وتحسبا وحذرا»^(٤).

ولكن هذا التذكر لا يمنع من حين إلى آخر من أن يوجه غضبه ضد الزمان أو الوقت أو الدهر الذى سبب الفقد قبل أو ان الفقد ورمى بالمصيبة قبل أن تعد الضحية العدة لذلك «ازداد النأى وبدأ زمن الفراق قبل أن أعد له العدة»^(٥). ويتجلى هذا الغضب محتشما فى أول الامر فيأتى فى قالب مجموعة من الاسئلة الحارقة التى يوجهها المريد الساعى إلى نفسه مرة وإلى شيخه مرات أخرى «عاودت النظر إلى

(١) شوقى عبد الحكيم «الفلكلور والاساطير العربية» دار ابن خلدون ط١ بيروت ١٩٧٨، ص ١٠٥.

(٢) كتاب التجليات (السفر الأول) ص ٤٦.

(٣) الفلكلور والاساطير العربية ص ١١١.

(٤) كتاب التجليات: (السفر الثانى) ص ١٢٦.

(٥) ٨٨ (٥) كتاب التجليات: (السفر الأول) ص ٢١.

صاحبى الشهيد وأنا مرقق العبرات، ولماذا يكون المحاق؟^(١).

ولكن هذا الغضب يتحدد مع تصاعد ألم الشعور بالعجز واليتم. فيتحول الى صرخة ألم ترفض الموت وتعلن عما وراءه من ظلم وجور «أليس فى هذا جور؟ أليس فى ذلك قسوة، هذا العمر، تلك المعاناة الطويلة، تلك الايام والليالى هل تنتهى هنا وتصبح نسيا منسيا، هل يبهت أثره ويضيع خبره هنا، هل سيكون كأن لم يكن؟»^(٢).

وواضح ان جمال الفيطنى يعيد من خلال محاكاة التراث واستلهامه كثيرا من المعانى والمعتقدات والاقوال التى ماتزال محفوظة فى الفلكلور المصرى والتى تتراوح بين خشية الدهر، والسخط على ما يصيب به الانسان من الكوارث والحروب، بجميع ما يعنيه ذلك من خضوع تام للعشوائية التى تحكم توصيها الصدفة مثلما يتضح فى أغلب الحكايات الخرافية التى تدور حول «خروج العقل واحلال السعد وضرب الزهر وانكساره»^(٣). وحول ولوع العرب والمصريين اقدامى به «الاقبح التى كتبوا عليها «العقل أو السعد» أو نعم و «لا» وهى المتحكم الاخير فى الحروب والغارات وتقديم الهبات واختيار الحكام والكهنة وسدنة الكعبة»^(٤).

ولكن علاقة السارد بالدهر لا تقف عند حدود التألم وكشف عشوائيته بل تتحول شيئا فشيئا من الخضوع للمأساة والنزعة البكائية إلى عداء سافر يكتنه إلى هذا المخلوق غير المادى الذى يتحكم فى مصائر البشر والاشياء والكون^(٥) رغم تحذير

(١) كتاب التجليات: (السفر الثانى) ص ١٨٦ - ١٨٧.

(٢) كتاب التجليات: (السفر الأول) ص ٣٢.

(٣) الفلكلور والاساطير العربية ص ١١٧.

(٤) المرجع السابق: الصفحة نفسها (ويقول محمد عبد السلام فى كتابه (Le thème de la mort) «ان مدلول الدهر فى الجاهلية مدلول مقد وأما المعنى الاصلى للكلمة فيبدو أنه الزمن، وخاصة الزمن المتعد بلا نهاية، ولكن لا بد من التأكيد هنا أنه بالنسبة إلى العرب القدامى لم يكن الزمن مجرد بعد، أنه أيضا، بل خاصة قوة تحرك الكون وتهيمن عليه، أنه حيوية فعالة» (ص ٦٩) ولقد كان الشعراء العرب الجاهليون حسب محمد عبد السلام، دائما «يؤكدون على الاختيار المتعمد للموت وهو ينهال على ذوبهم ويفضل اختيار ضحاياهم من بين أفضل أبناء القبيلة» (الصفحة نفسها) —

(٥) يبدو الفيطنى مهوسا بفكرة الزمن وهو ما صرح به فى مناسبات عديدة بقول مثلا «ثم سبب آخر (من أسباب خلقه لاشكال فنية للرواية تستمد عناصرها من التراث العربى) وهو احساسى القوي بالزمن، هذه القوة التى أراد لها، الزمن فى صيرورته المخيفة واستمراريته وسيولته التى لا تتجمد أبدا، كان احساسى بالزمن هو أساس مفهرمى للتاريخ «جمال الفيطنى» بعض مكونات عالمى الروائى» «الرواية العربية واقع وأقانى» ص ٣٢٥.

سأدته له. فينفجر هذا العداء في آخر السفر الثاني من كتاب التجليات حين تنغلّق القصة على نفسها وحين يرتد السارد إلى هذه اللحظة الأخيرة في زمن الحكاية والأولى في زمن السرد وهي موت الأب (باعتبار أن قصة التجلى تأخذ شكل قصة مقبولة تبدأ من لحظة موته من حيث هي حافز على التجلى والرؤية ثم تعيد تركيب حياته لتنتهي إلى اللحظة التي ينغلّق بها زمن الحكاية ويبدأ بها زمن السرد) حينها يدرك السارد الذي يرى عبر التجلى موت أبيه (ذلك الذى لم يره فى زمنه الدنيوى) قيمة الفقد وبشاعته وعشوائيته وقداحة القرية التي يخلفها وراءه، فيتخيّل ظلمة القبر «وعندما يحى ليل القد سيكون هذا الحبيب الساعى أمامى ملفوفاً فى كفنه موسداً فى حفرة لم يطأها قط بقدميه ولم ير بها أبداً مهجوراً من كل الأحياء، فبأى الحادين يا حبيبي يا أبى سيبدأ البلى»^(١) فتسهل عليه هذه الصورة المأساوية أمر التطاول على مآثره عن السؤال عنه «الثانية تغدو الساعة ولا راد ولا مانع فهل يكون هذا؟ هل يكون هذا؟ كلا ثم كلا وماذا يبدي أن أفعل... لكننى يا هذا الكنه الغامض لن أستسلم لك يا من تنبت وتحصد، تبلى وتهدم يا من تيكى وتضحك يا من تغير، أنى مدرك جوهرك أنى ساع إلى منازلتك وأنا عاجز حسير»^(٢).

وغير خاف أننا هنا أيضاً أمام تصورات تجد جذورها العميقة فى التراث الشعبي فقد توسع العرب الجاهليون فى الحديث عن مفهوم الدهر صنع الخرافات والأساطير حوله وبيان خوفهم منه وثورتهم ضد مكانه فقالوا «يد الدهر» و«رب الدهر» و«عدو الدهر» و«غلو الدهر» كما قالوا «ماهى إلا حياتنا الدنيا تموت ونحيا وما يهلكنا إلا الدهر»^(٣) وعلى هذا أنكر الجاهليون الخالق والبعث «وان كانوا قد توسلوا من جانب آخر إلى الدهر والزمن والدنيا والغريب أنهم كثيراً ما ارتدوا وأنذعوا يسيون ذلك القادر أو المعطى أو المانى فكانوا إذا وقعت بهم الكوارث يسيون الدهر ويلعنونه»^(٤).

على أن جمال الغيطانى يظل فى محاكاته لتراث الاقدمين وفلسفاتهم

(١) كتاب التجليات: (السفر الثاني) ص ٢١٣.

(٢) المصدر السابق: ص ٢١٣ - ٢١٤.

(٣) الفلكلور والأساطير العربية ص ١١٠ (انظر أيضاً مرادفات كلمة «دهر» فى الجاهلية كما جمعها محمد عبد

السلام فى كتابه حول موضوع الموت (ص ٦٩ - ٧١).

(٤) الفلكلور والأساطير العربية (الصفحة نفسها).

ومعتقداتهم محكوماً بشكل عام بالسمة الطاغية على كتاب التجليات وهي سمة الفكر الاسلامى الصوفى من خلال اعتماده على مفاهيم التجلى والرؤية والاسترجاع (كما سنرى ذلك) فلا يكاد موقف من مواقف الثورة ضد الدهر وطلب منازلته يخلو من شعور بالذنب أما هذا «الكفر الصريح» وهذه «المعصية العظيمة» اللذين يخالفان أوامر الديوان وتوصيات القطب الولي الشيخ الاكبر ابن عربى «لم أكن أدري أن هذا عين الكفر بما أنا فيه، ان الانسان لربه لكنوز، وما بين غلى وضيقى وما بين حنقى وعظيم ألى، وقرى من التصريح بما حجبته ضاع منى أثر أبى، فلما انتبهت مرهق الغواد مروج عالجاطر سددت البصر كرتين فانقلب إلى خاسئا وهو حسير»^(١).

٢) الماضى واستعادة الزمن

أ- هيمنة سيرة الاب:

لتجلى الاب فى كون «كتاب التجليات» مكانة هامة ومرموقة اذا قورن بتجلى عبد الناصر وتجلي الحسين. فهذان الاخيران ليسا فى الواقع إلا وجهين متفرعين عن صورة الاب. اذ ان قصة الوالد تتحكم بشدة فى كل القصص المرتبطة بها والمتولدة عنها. ومن ثم يمكن اعتبار قصة تجلى الاب أحد المكونات الاساسية لمنطق «كتاب التجليات» ومقاصده «خاصة وأن بداية هذا التجلى تأتى فى ركاب الاستهلال المركزى وبها يفتتح قسم التجليات الأولى»^(٢).

كما أن غاية القصة ذاتها تكشف عن دلالة أصيلة وهي بحث السارد عن أصله فى زمن اليتيم والفقد لان استعادة حياة الأب وإعادة رسم طريقه الذى سلكه فى الحياة، والبحث عن جذويات تلك الحياة وسيلة للوصول إلى الحقيقة. فنحن منذ الوهلة الأولى فى خضم تماء بين ذات السارد وذات أبيه بكل ما يمثل الاب من جذور اجتماعية وانتساب دموى وحضارى وهو أمر يحيلنا بالضرورة على «أهم الاساسيات التى تقوم عليها المجتمعات البشرية والعربية خاصة وهو مبدأ القرابة أو سلسلة روابط الدم أو الزواج أى شق الروابط الاجتماعية القائمة على الاعتراف بالعلاقات الجنيا لوجية أى العلاقات الناتجة عن الارتباط الجنسى الشرعى والمحجوب الاطفال»^(٣).

(١) كتاب التجليات (السفر ألتانى) ص ٢١٤.

(٢) «صناعة الشكل الروائى فى كتاب التجليات» ص ١٣٣.

(٣) الفلكلور والاساطير العربية ص ١٧٣.

وفى هذا المجال يمكن التوقف طويلا أمام تقليد أو «ظاهرة النعى العلنى الذى نشهده فى الصحف اليومية صبيحة موت «المرحوم» وكيف أن الميت ينتمى إلى عائلة كذا ويتناسب من حيث الاب وكذا من حيث - مكانيزم - التزاوج العائلى من داخلى وخارجى»^(١) وهكذا يفتح كتاب التجليات من حيث هو تعبير عن ظاهرة ونسق اجتماعيين على بنية كاملة حاملة لاصول قبلية أو عشائرية وكأنه يبحث منذ الانطلاق عن محاولة لتأسيس الذات على نوع من التمايز بالمقارنة مع مفهومها فى الغرب. اذ يتخلص معناها فى كتاب التجليات فى النسق القرابى باعتبار أن الفرع جزء من الاصل فى هياكل اجتماعية وحضارية وسياسية قائمة على مفهوم التكافل وهو معطى يتحكم فى سيرورة المجتمع وينشد احتواء الفرد واحتضانه وتوفير السعادة له. ولذلك تستدعى صورة الاب كامل الواقع السياسى والاقتصادى فى مصر قبل عبد الناصر وأيام حكمه ثم ما تلا ذلك من انهيار لظاهرة الناسرة من حيث هى تعبير عن يتم حضارى «أقصيت التساؤلات التى محورها ذاتى... وتمكننى شوق إلى رؤية أبى»^(٢).

وحين يتحدد مفهوم السيرة الذاتية باعتبارها حديثا عن أصول الذات وماضيها وهو المكون الأصلى من مكوناتها ينطلق عالم الاسترجاع الصوفى للماضى وهو ما سيتكفل به التجلى انطلاقا من لحظة موت الاب. وقد ذكرنا فى فصل سابق ان قصة التجليات تبدأ من نهايتها بحيث يؤلف موت الاب هنا نوعا من السابقة. وهكذا حين تكتمل قصة الاب وتنتهى بوفاته تبدأ عملية الكتابة بنسج خيوطها وتشكيلها فترتد الاسافل على الاعالى وترتبط الخواتم بالاولئل. نبدأ بالموت ونعود فى آخر الكتاب إلى الموت فتنتقل بذلك الدائرة الكبرى، دائرة الحياة والموت.

وقبل الانخراط فى عالم التجلى من حيث هو استرجاع للماضى وسفرة صوفية فى الجذور الاجتماعية: «لأننا» يعمد الكاتب إلى تنشيط عالم الحزن على الوالد بمجموعة من الوحدات الثعبدية المبتوثة فى ثنايا تجلى الماضى ذاته باعتبار أن أول مظهر يتعرض للخلخللة هو المظهر التركيبى لبنية القصة، وهى البنية التى تصبح بورتها الحكائية خاضعة لتقلب الهيكلية العامة المستحكمة فى ثنايا النص^(٣).

(١) المرجع السابق: الصفحة ثلثها.

(٢) كتاب التجليات (السفر الأول) ص ١٣٩.

(٣) أنظر صنعة الشكل الروائى فى «كتاب التجليات» ص: ١٤١ - ١٤٢.

وهذا التقلب يرتبط فى الواقع بمنطق التجلى ذاته حيث تتجاوز الازمان مرة وتتناول مرات اذ يلدجاً الكاتب باستمرار إلى كسر المنطق الخطى للزمن ولبداية الرحلة ونهايتها. فتتسهر كامل الوحدات السردية فى دائرة هى خارج دائرة الزمن المرجعى اذ يحويها زمن صوفى، خيالى هو الماضى والحاضر والمستقبل. « فقد انتقت عنى بعض الصفات الجسمية المصاحبة للطبيعة الانسانية... من ذلك انتقالى ببسر مع أنفاسى من حال إلى حال ومن زمن إلى زمن، من حيز إلى حيز مع تغيير أنفاسى، فمن شهيقي أنتقل إلى عصر قادم وعند زفيرى أصير إلى زمن مضى أو أكون طفلاً ثم أصبح شيخاً»^(١).

وأهم عنصر من عناصر تنشيطها الحزن وتهيجها زيارة قبر الأب مباشرة بعد موته « صباح اليوم التالى لعودتى من سفرى سعت إلى زيارة أبى الزيارة الأولى... دنوت، تلوت، بكيت، استعدت، رحلت وعدت، قلت لنفسى ولم أقل لمخلوق أليس فى هذا جوراً؟ أليس فى ذلك قسوة؟»^(٢).

ثم زيارته بعد عام من موته^(٣) « تطلعت إلى الارض المنبسطة والجدران العتيقة والمصاطب والشواهد، وقود يجهل كل منهم الاخر... ناجيت أبى، لن أغيب، لن تتباعد المدد بين زيارتى اليك قمت بعد أن مكثت ساعة أو أكثر، بسطت اليدين، واليدان محل الفيض والعطاء، لذا كان بسطهما علامة السؤال والتسليم ورجاء الاجابة، والسؤال حال افتقار وحاجة إلى الاجابة وعندما بسطت يدى لمن يرانى ولا أراه كنت مفتقراً إلى الكثير لى ولاهلى ولن صاحبت ولن أحبيت»^(٤).

ولا يكتفى الكاتب بزيارة قبر أبيه بل يرحل مباشرة بعد موته إلى قرية جهينة

(١) كتاب التجليات (السفر الأول) ص ٢٥٢.

(٢) المصدر السابق: ص ٣٩ - ٣٢.

(٣) لزيارة القبر فى أدب جمال الغيطانى وفكره أهمية كبيرة ولعل ذلك يرتبط اساساً بأعرق العادات المصرية وأكثرها هملاً فى الفكر الشعبى، تلك العادات التى تتصل بتقاليد الموت المتوارثة مثل النعى العلنى والرقاء وما يتبع مراسم الموت والدفن والمأتم مثل شق الجيوب وجنازات النساء وحلق الشعر وهى تلك العادات الواسعة الانتشار فى المجتمع المصرى القديم فقد كان المصريون القدامى يعظمون أو هم يعبدون موتاهم وأسلافهم فيجسسون إلى القبر ويحلقون شعورهم عندها ويذبحون لها ويعقدون المناسبات والاشادة بفنائل الميت ويسكرون ويسكبون بعض الحمر ليشرب للميت (الفلكلور والاساطير العربية ص ١١٨) وانظر فيما يخص قضية القبر وزيارة الموتى مقالة «وقف» «باليوم السابع».

(٤) كتاب التجليات (السفر الثانى) ص ١٠.

مستقط رأس الوالد « سافرت عقيب غروب أبى... عندما وصلت مدينة طهطا واجتزت دروبها وخرجت منها إلى الطريق المؤدى إلى حهينة هففت على ربح غريب ومسنى وجد ملك على روحى فحقق قلبى وهو هادئ وتجاوز نظرى المدى وهو ثابت وعند المدخل المؤدى رأيت النخيل الكثيف فحللت حنين الغريب الغائب إلى أصله والمنفى إلى موطنه والعائد بعد شتات وهجاج، حزنت إذ رأيت النخيل، ما من شئ من الموجودات يقوى على الحنين إلى الحاضر كشجر النخيل»^(١).

وانطلاقاً من نظرية التجلى أو توالد الافكار بعضها من بعض بدون ضابط، ترتبط صورة الاب بالمكان والاشياء فتضفى على قرية جهينة بأكملها وعلى الطبيعة فيها صفة روحانية فتبهج بذلك الشوق إلى الماضى وطلب الارتباط بالجدور والاصل. وهكذا يكتمل هذا العامل الحافز على التجلى والتذكر، ويعاضده فى كل ذلك الخوف من النسيان والخيانة لان النسيان هو الموت الحقيقى لأنه انقطاع عن الماضى ولانه كذلك يعمق الشعور بالذنب «تذكرت صديقاً قديماً يكبرنى سناً وكنت ملوعاً مغموساً فى حزن طرى كالقار الساخن السائل، قال صاحبه أنت فى حاجة إلى عام كى تنسى، لم أدر، استنكرت ما سمعت تسألت بينى وبين نفسى، كيف يخطر لى أنتى سانس ذات يوم وإن بدا بعيداً وكأنه انتبه لى وخمن ما جال بخاطرى فقال مواسيا كل الاشياء تولد صغيرة وتكبر عدا الحزن فإنه يولد كبيراً ثم يصغر، ضقت بقوله هذا وضقت بتذكرى له فى موقفى»^(٢).

ولذلك يفتح الباب على الماضى من أجل استعادة زمن لن تقوى الذاكرة على استبقائه إلا بالحنين وتغذيته أى بتجل يعيد تركيب الماضى من جديد ليعيشه الكاتب الذى ألهته الأيام والمشاكل عن أن يحياه بعمق «ضيعت زمنى معك دعنى أصحبك الآن»^(٣).

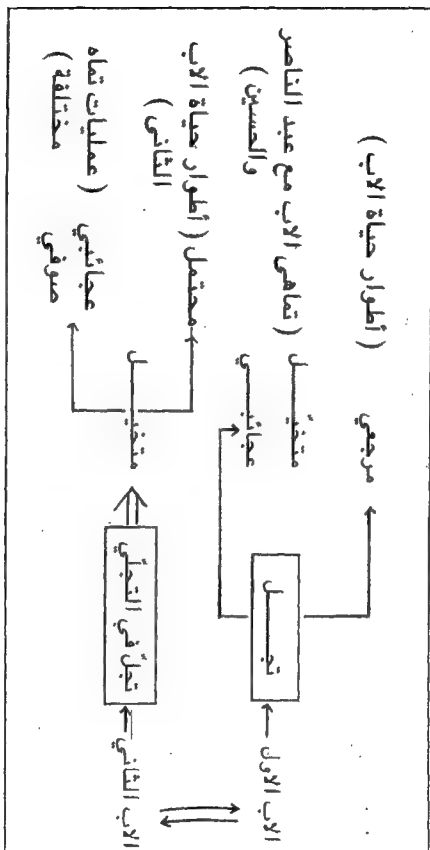
من هنا اذن ينطلق فعل التجلى المطالب برؤية الماضى فيعاد تركيب سيرة الاب ويخضع هذا التركيب فى جملة كما ذكرنا إلى مبدأ كسر وبليلة زمن الحكاية ثم أنه من جهة أخرى يلتجئ إلى تداخل عنصرين متعارضين هما:

- حياة الاب «الحقيقى» التى رغم تغذيتها بعناصر متخيلة عجائبية تظل بشكل

(١) المصدر السابق: ص ٥٥.

(٢) كتاب التجليات؛ (السفر الأول) ص ١٧٩.

(٣) المصدر السابق: ص ١٥٥.



وستعيد ترتيب هاتين القصتين لا بحسب ظهورهما في النص المحكي بل بحسب تواتر تعلقاتهما في زمن الحكاية.

عام وفيه لنوع من المرجعية القائمة خارج النص وتقلها أطوار حياة الأب الحقيقية، وقصة ثانية هي نوع من التجلى فى التجلى وتتمثل فى حكاية خيالية مختلفة عن صورة ثانية للأب يأتى بها السارد خدمة للغرض العام للتجلى وهو تمجيد الماضى وتوطيد العلاقة به (كما سترى ذلك بالتفصيل).

معنى ذلك أننا أمام قصتين وهذا جدول يرسم البنية العامة لتجلى الاب بفرعيها:

سنعيد ترتيب هاتين القصتين لا بحسب ظهورهما فى النص المحكى بل بحسب تواتر تقلباتهما فى زمن الحكاية.

- قصة الاب الأول:

يخضع كتاب التجليات من حيث هو سيرة ذاتية إلى نوع من البداية التقليدية: الانطلاق من البداية من الاصل (وهذا مقابل للطفولة فى السيرة الذاتية الغربية) والبحث عن الجذور داخل زمن عربى تقض مضاجعه أزمة الهوية من أنا؟ ومن أين جئت؟.

فيبدأ السارد «بلحظات الميلاد» بكل مداليلها التى سوف نراها «أمسكت بيده ذات الطل والندى قلت أنى مسلم اليك ذاتى، لكننى تواق إلى لحظات الميلاد»^(١). ويسلك السرد فى استرجاعه للحظة ميلاد الاب مسلك قصة مقلوبة هنا أيضا. فيبدأ السارد بوصفه لولادة ابنه. انه صورة لجده وهكذا يبدو وجه الاب منذ الوهلة الأولى متواصلا عبر أبنائه وأحفاده، فلا ينقطع بذلك اسمه ولا ينقطع أيضا الانتماء إلى الاصل والجذر «أرى عيني تحديقان إلى ابني المولود مستطيل الرأس، مخمض العينين، رأيت لحظة المواجهة بينى وبين ابني، راعنى أنه يشبه أبى شيها شديدا حتى

(١) كتاب التجليات (السفر الأول) ص ٥٢.

لكأنه نموذج مصغر لوجهه»^(١).

ثم يرى السارد كوكبة من الولادات. فيتماهى السارد لذلك مع أبيه وابنه معا إذ أنهم يولدون، في نفس اللحظة أنهم بصر واحد وعقل واحد فتتوحد الاصول والفروع في حيز عجائبي هو زمن التجلى فيتم الاجتماع بعد الفركة.

ولتنشيط عالم التخيل وكسر مرجعية السيرة الذاتية يجعل السارد مكان الولادة يوحد بين الحفيد وجده إذ أن الحفيد يولد في نفس المكان الذى أوى إليه الجَد في رحلته من القرية إلى القاهرة فيلتقى الحفيد بالجَد بالرغم من البعد الزمنى الذى يفصل بينهما «... ذات الحجر الذى حدثنى من موضعه فى جدار المستشفى الذى ولد فيه أبنى، تجليت داخل التجلى بينما الحجر يكرر برتابة، توسدننى أبوك توسدننى»^(٢).

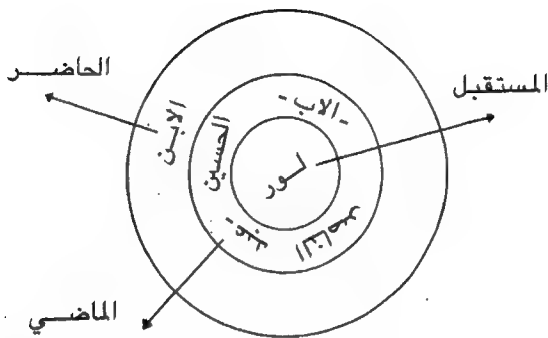
ويرفق السارد هذه الولادات بكوكبة ثانية من الولادات بقصد خلق هذا التواصل العائلى والحضارى الذى ينشده من خلال رؤية الماضى، ثم يقارن بين المدى الفاصل بين كل ولادة فيجعل هذه الولادات تتقارب في ذهنه وذهن القارئ رغم التباعد الزمنى فتتجاوز كلها وتوحى بهذا التقارب الفكرى والوجدانى والسياسى الذى يربط بين السارد وأهم منابع الماضى التى يستلهمها ويطلب عودتها «ما بين مجئ أبنى إلى الدنيا وبين ميلاد شفيعى ودلىلى الحسين اثنان وتسعون وثلاثمائة وألف سنة هجرية وما بين مجيئه وميلاد جمال عهد الناصر ثمانية وخمسون سنة ميلادية وما بين مجيئه وميلاد أبى مقدار لا أعلمه من السنين والشهور والأيام»^(٣).

ولتكتمل كل أبعاد الزمن داخل حيز التجلى الخاص يورد الكاتب فى شكل «سابقة» ميلاد لور وهى البنت التى سوف يكون لها وجود مستقبلى فى حياة السارد الصوفية المتخيلة (سوف نتعرض إلى قصة لور هذه فى تجلى الاب الثانى) وهكذا تتحد الموجودات والازمان فى لحظة الولادة توحد بينهما ذات البطل المغتوب الباحث عن أصله أى أنها أزمان متفرعة عن الحاضر الذى انطلق بولادة الابن مما استدعى كوكبة الولادات التى ذكرناها. ويمكن رسم تداخل الابعاد الثلاثة للزمن بهذه الطريقة:

(١) المصدر السابق ص ٦٥.

(٢) المصدر السابق ص ٦٧.

(٣) المصدر السابق ص ٢٤ - ٦٥.



وحيث تكتمل لحظة الولادة تدخل النص مجموعة من المقاطع السردية المتابعة لمراحل حياة الاب وهي تخضع بشكل عام إلى تراتبية متقطعة إذ يفصل بينها مقاطع سردية من تجلى عبد الناصر وتجلى الحسين أو مجموعة من النصوص قتل لحظات يتوقف فيها السارد ليترك المجال إلى مواقف متنوعة وجدانية وفلسفية وايدولوجية. وتبدأ هذه المقاطع المتعلقة بسيرة الابد بعد لحظات من ولادته وأمه تهدده وتلاعبه وتناغيه ثم تتابع صور من طفولته الاولى. وهنا يتلون الحكى أيضا بجو من الاساطير الشعبية التى مازالت شائعة إلى حد اليوم حول اضرار العفارت والارواح الخفية بالطفل الحديث الولادة «رأيت مريضاً أمه مهمومة تعلق إلى رقبته حجاباً مثلثاً، ترجو شيخ المسجد أن يقرأ له ورداً وأدعية، تطيل النظر إلى وجه أبى مخطوف اللون شاحب الرواء تخشى أن يكون الجن قد أبدلوه فى الليل عندما تركته وحيداً. أبدلوه بطفل عليل من عندهم وأضفوا عليه ملامح أبى»^(١).

ثم تطفئ هذه المسحة التاريخية على السرد فتقترح الجدة نجمة التى تجاوزت المائة سنة ونبتت لها أسنان خضراء وتزوجت من جنى مؤمن فى صباها على الام الخائفة على ابنها الذى أبدله الجن بآخر، حمل الوليد إلى ساقية مهجورة ووضعه بجوار بشرها الجافة لان القبر والاماكن المهجورة والخرابات هى فى الفكر الشعبى مواطن الجن والعفارت فتحمله الام إلى هذه الخرابة ويراه السارد فى غريته تلك وهو

(١) المصدر السابق: ص ٧٣-٧٤.

وليد فيعيش لحظة الماضى مقطوعة عن الحاضر فهو يخاف على أبيه وكأنه يجهل ما سيؤول إليه مصير الطفل، تمتلكه اللحظة المتجلاة فيصبح ابن زمان غير زمانه. ذلك يعنى أن التجلى يعطى لكل لحظة حرارتها التى تلقى معرفة ما أسفرت عنه من تطورات «خفت على أبى أن يأكله الذئب أو تختطفه بعض السيارة من الفجر الرحل الذين يعبرون القرى وعيونهم على الاطفال وما خف حملهم»^(٢).

وحين ينتهى هذا المقطع السردى تبدأ مجموعة من المقاطع الطويلة نسبيا وتكاد تكون نوعا من القصة المتكاملة داخل تجلى الاب ويمكن جمع كل المقاطع المرتبطة بهذه القصة وتلخيصها فى النقاط التالية:

- موت الجد من الاب.

- يتمم الاب وخوفه من عمه.

- طمع العم فى ميراث ابن أخيه.

- ادعاء العم بأن زوجة أخيه تجلب العار للقرية وتشكيكه فى شرعية ابنها.

- تعرض الاب فى صغره للظلم والقهر.

- العم يعد لقتل زوجة أخيه.

- مقتل الجدة واستقرار الخوف فى قلب الاب.

- خوف الاب بعد مقتل أمه من عمه، معاناته وغمزته.

- افلات الاب من القتل وتنبيه إلى الجريمة التى تعد له قبل تنفيذها.

- نخلة تنبت من بلعة أكلها الاب ورواها بدموع الغربة والطفولة البرية.

وكما ذكرنا يستغل السارد هذه المقاطع السردية ليضمها مجموعة من المواقف السياسية حول علائق الانتاج الاقطاعية وحول عصامية الاب باعتباره فلاحا ابن فلاح صعيدى يرمز إلى الطبقة الكادحة التى ظهر من أجلها جمال عبد الناصر وفق الملح الاصلى للأطروحة السياسية العامة لكتابات التجليات (كما سنرى ذلك فى تجلى عبد الناصر)

(٢) المصدر السابق ص ٧٤ (على أن جمال الغيطانى لا يحافظ على وجهة النظر المحدودة هذه فعلم السارد بالمستقبل يبدو فى بعض الاحيان لا يتجاوز علم الشخصية المتجلاة به: يخاف الابن على أبيه من الموت قبل أن يتجه أبوه ومعنى ذلك أنه يعيش خوف أبيه وهو طفل (أو خوف الام على ابنها اذا اعتبرنا أن الطفل كان فى سن لا يفقه فيه معنى الخوف) ومن جهة اخرى يبدو السارد أكثر معرفة من الشخصية المتجلاة فالاب عندما يتجلى يبدو مقبولا فى معرفته بزمنه ولكن السارد لا يشاركه فى ذلك. فيعلمه مثلا أنه «جمال» الذى سينجيه فى المستقبل الذى هو حلقة من حلقات الماضى (المستقبل فى الماضى) يسأل الاب «جمال من؟ فأجابه جمال الذى سينت من صلبك ويكون ابنك (السنر الأول ص ٧٨) وهذا التنوع فى وجهة النظر يبدو لنا غير قابل للتبرير فنيا وهو امر فى حاجة إلى دراسة خاصة

ولكنه يستغلها أيضا ليربط بعض حلقات الماضي القريب والبعيد بعضها ببعض معتمداً في ذلك على سبولة التجلي وسهولته فيربط بين خوف الاب من عمه وتنبئه بما يعد له من الشر وبين خوف الحسن والحسين من الذهاب إلى أمهما في الليل الدامس حين أمرهما الرسول بالذهاب إليها وما تلا ذلك من تنبؤ الرسول بمقتل حفيديه «قال النجم القصي وصوته يسرى إلى عبر الكون الغريب أنه سمع رسول الله يبكي ويخاطب الحسين قائلا ستقتلك الفئة الباغية»^(١) ويضيف إلى هذا تنبؤه هو بموت أبيه في الليلة المذكورة حين كان مسافراً إلى فرنسا وتنبؤ والد محيي الدين بن عربي بموته قبل خمسة عشر يوماً من وفاته.

وبذلك يستغل السارد مبدأ الكشف في الفكر الصوفي لتقريب صورة أبيه من صورة الولي الذي يستمد معرفته من الحقيقة المحمدية بمعنى أنه يرث هذا الجانب الخاص من المعرفة الحسية التي يختص بها الأنبياء والأولياء لأن إدراك الولي أو الصوفي لحقيقة الوجود إنما يستمد من الحقيقة الأصلية لكل الوجود ونعني الحقيقة المحمدية السارية في الوجود بأسره^(٢).

كما أنه يقرب صورة أبيه من صورة علي بن أبي طالب الشهيد فأبوه أفلت من الموت ولكنه كان يمكن أن يقتل مثلما قتل على الذي طالب الحسين بعدم تعذيب قاتله في حالة وفاته متأثراً بجرحه وفي ذلك تعبير عن رحمة لا حدود لها وقدرة لا متناهية على الغفران. ثم يقف السارد على قبر علي حيث نبتت شجيرات كما نبت نخلة من دمعتي الاب أيام معاناته وغريته بعد مقتل أمه «قالت النخلة المزهوة النضرة، لولا أبوك لما كنت ولما تمايل سعفى عند هبوب النسيمات لما كان طرحي، واخصابى كدت أطلب بزوغ الدمعتين غير أن مفرج كروى أمسك يدي مسكا هينا لينا حازماً، قاذى فرأيت قبراً وحوله رمال صفراء... أشار قائلاً هذا مشوى أبى أمير المؤمنين وتلك الشجيرات منا ونحن منها»^(٣).

ثم يقطع تجلي الحسين هذا الخط المتسلسل نسبياً لتجلي الاب ولكن سرعان ما تعود سيرة الاب من حيث انتهى بها المطاف فيصور السارد غريته ويتمه وهذوه وصمته بل شعوره نتيجة كل ذلك بشئ من التفوق على أقرانه، وأمله في مستقبل

(١) المصدر السابق، ص ٨٣.

(٢) أنظر «فلسفة التأويل» ص ٢٣٣.

(٣) كتاب التجليات (السفر الأول) ص ١٠٥.

يجعله ذا شأن عظيم وحمله بالدخول إلى الأزهر وبالدراسة به لكن هذه الاحلام يقابلها وضع مهين يعيشه الاب نتيجة فقده لابييه ولامه ونتيجة ظلم عمه اياه وخوفه منه. هذا الخوف الذي ظل كابوسا يرتاد أحلامه ويختق أنفاسه.

هاهو يعمل سقاء «حدثتني قطعة جلد قديمة، أصلها موضع من بطن ماعز أما الان فجزء من دلو جلدي معلق إلى بئر عتيقة قل عليها أقبال الشارين، قالت أنها لامست ظهر أبي عندما كانت جزءا من قربة تملئ بالماء للظامتين»^(١).

وهنا كذلك يستغل السارد الموقف لادراج جملة من الافكار الحارة حول رائحة العرق التي اشمها في ثياب أبييه وهو يعمل سقا وتلك التي تعود أن يشتمها (في زمنه الدنيوي) في حلتها الصفراء «الكاكية» حين كان يعمل ساعيا فيندب حظه لانه نسى وهو شاب ورجل تلك الرائحة الخاصة التي وهنت في ذاكرته مع الزمن لقلّة عناقهما وندرته وتباعدهما. فيتمنى لو أنه يستطيع في زمن التجلي أن يحمل القربة عن أبييه وأن يساحذ على همه. ثم يراه في أقاربه ثم يراه «يعمل في ماكينة طحين يعجن الاجولة بالدقيق»^(٢) وراعى غنم «يسوق قطع ماعز يتقوده باتجاه التربة»^(٣) وعاملا فلاحيا «يجمع الثبن ذا الرائحة العسلية»^(٤).

ويستغل السارد كل هذه المواقف التي تصور ترحاله وتنقله من عمل إلى عمل لتقريب صورته من صورة الحسين الغريب في عصره، الراحل الى العراق. ويستخدم السارد هذا التقارب بين الاب الذي يذاهمه في كل لحظة الخوف من قاتل أمه وبين السجين الذي يترصص به الامويون ليجعل أباه باعتباره سقاء يشارك في معركة كربلاء ويستغل هذه المشاركة الرمزية ليربط الماضي القريب بالماضي البعيد اذ تتساند حلقات الماضي وترتبط في ذهنه بعضها ببعض في زمن عجائبي غريب يجمع جنباً إلى جنب كل الازمان الضائعة التي يبكي عليها السارد ويتحسر لفقدائها فيعطى للماضي بفعل التجلي صورة الوحدة المتماسكة رغم التباعد وهكذا يتحول السقي إلى عمل مقدس يحمل مدلولاً سحرانياً لأنه مقارمة لعطش قديم أصله زمن الحسين وعطش آل البيت في كربلاء «يبتمد أبي، وآه من البعد، ها هو بجوارى في أرض لم

(١) المصدر السابق: ص ١٣٠.

(٢) المصدر السابق: ص ١٣٣.

(٣) المصدر السابق: الصفحة نفسها.

(٤) المصدر السابق: الصفحة نفسها.

يحدثني عنها أبداً (كربلاء) يسرع في اتجاه النهر ممسكاً بقربة جلدية بنية اللون، عرفت أنها القربة التي كان يحملها فوق ظهره، أو بمعنى أدق وأوفى، القربة التي سيحملها في صباه الاتى عندما سيعمل سقاء ينقل الماء إلى من سيأووله زمناً^(١).

ولكن هذا الظمأ هو أيضاً بعض من الظمأ الذى يعيشه السارد بفعل اليتيم والغربة فترتبط لحظة كربلاء بكل الظمأ والضنى التاريخيين اللذين عاشهما الانسان العربى ويعيشهما فى تاريخه الملى بالنكبات والمصائب «وهذا أصعب أنواع الظمأ وأوعرها، لما وتدب (كذا) فصار ذا ثلاث شعب تنوره فيها الخطى ويضل القطا فشعاب يؤدى إلى أبى وآخر يقضى إلى مولاي (الحسين) وثالث ينتهى عند من أحببتهم فى يوم عاشوراء هذا»^(٢).

وتقطع واقعة كربلاء مرة أخرى سيرة الاب لكن السارد يعود مرة أخرى إلى حياة والده فينقلنا إلى طور آخر من أطوار حياته. فيتابع رحيله من جهنمة مسقط رأسه إلى القاهرة مع صاحب له اسمه الماخوت فى عربة موتى. يضطر الاب الغريب بين أهله إلى الهجرة هرباً من الظلم والفاقة وبحسناً عن الراحة والاطمئنان والعمل وهو فى كل ذلك يشبه الحسين المخترب الخارج من مكة إلى الكوفة بكل ما قاساه من ويلات قبل وصوله إلى العراق.

وحين يسافر السارد مع أبيه فى زمن التجلى يرى الدنيا بعينيه ويعيش معه لذات السفر القليلة ومتاعبه الكثيرة. وذلك أسعد اللحظات التى يعيشها فى تجليه حين يقضى على الفواصل الزمنية والوجدانية التى فرقته بينه وبين أبيه. فيكفر بذلك عن ذنب لامبالاة الماضى «فاذا كان التأثير حزناً حزنت حزنه وإذا كان حنيناً وهذا هو الغالب حننت حنينه وإذا كان مرحاً أو بهجة انتهجت مثله وإذا نفس عن ضيقه بنطقه فجأة يا كريم يا حلیم مدد يا حسين أو غنى فجأة أو ضرب ركبته بقبضة يده، كنت أفعل مثله»^(٣).

وهنا كذلك يستدرج هذا المقطع مجموعة من المواقف التمجيدية للآب فيصور السارد رحمته بمصاحبه الماخوت وخوفه عليه حال وصولهما إلى القاهرة ثم اضطرابه إلى مفارقتهم حين طلب منه الماخوت أن يفرقاً يوماً أو يومين لأنه يعرف تاجر سمك

(١) المصدر السابق؛ ص ١٨٣.

(٢) المصدر السابق؛ ص ١٨٤.

(٣) المصدر السابق؛ ص ٢٤٠.

سيؤويه ولذلك لن يستطيع أن يصطحبه معه إلى منزل هذا التاجر حتى لا يقول أنه لم يكتف بنفسه وأما جاء معه بشخص آخر وهنا يتمنى الاب لصديقه السلامة ويوصيه بنفسه خيراً وهو المحتاج إلى من يوصيه بنفسه وهنا يبين السارد ضمنياً التناقض بين وفاء الاب لصاحبه «قلت له أن اللقمة لو عزت فسأحرمها على فمي وأعطيها لك وأن الهدمة لو ضاقت سأخلعها عن جسمي وأعطيك بها قلت له من خلقنا لن ينسانا»^(١).

وقلة وفاء الصاحب الذي وعد رفيقه بلقاء قريب ثم غاب نهائياً ليثري بعد ذلك وبشكل سريع فتقطع الصلة بينه وبين ابن بلده نهائياً. ففى حين ظل الاب وفيما لوضعه الطبقي يأبى الاثراء السريع الفاحش القائم على استغلال الناس والتمتعش من فقرهم وحاجتهم ومن هنا يعود السارد إلى قصة أبيه فينبش فى أحلام النازح الجديد فماذا هى أحلام صغيرة انسانية رقيقة «آخر صور ترد عليه قبل نومه قبل انحلال يقظته رؤى قوامها بيت فيه امرأة وأطفال وياب يغلق عليهم»^(٢) ثم تتوارد بعد ذلك فى شكل متقطع صور متداخلة من حياة الاب فى القاهرة وعمله بفرن وهنا يتماهى السارد مع أبيه فيحس أحاسيسه ويرى حلمه الذى رافقه طوال صباه وهو الدخول إلى الازهر. ثم يلجأ بعد ذلك إلى دمج تجلى الاب فى عبد الناصر فيؤوى الاب عبد الناصر الهارب من محاصريه (كما سنرى) وبذلك تتشابه فى عناق غريب الشخصيات والأزمان: الحاضر ومثله السارد من خلال التماهى مع أبيه والماضى ورمزه الاب العامل الكادح، والمستقبل المتخيل وقوامه عودة عبد الناصر المهدى المنتظر. ثم تتوالى مجموعة من الوحدات تصور اقامة الاب فى أحياء مختلفة من أحياء القاهرة بكل ما عاناه من فقر وحاجة وجوع وظلم إلى المعرفة، ومغادرته لعمله بالفرن بعد دسياسة حك خيوطها العم الذى ظل يتابع الفتى النازح ويكن له الحقد ويضرر له سوء وتروى قصة هذه الدسياسة مبثوثة ضمن أزمان مختلفة تتراوح بين زمن الكوفة سنة ٦٠ هجرىاً وزمن ما بعد «الناصرية». فتدخل محنة الاب ضمن أطر تاريخية مختلفة يوحد بينها زمن الخيانة. فالأب ضحية وعبد الناصر والحسين أيضاً. وهنا يرحل الاب أيضاً إلى زمن الحسين فيتحول إلى داع من دعاة الاخذ بالثأر بعد مقتل الحسين فيقود ثورة «التوايين» (سنرى بعض تفاصيل هذه الثورة

(١) المصدر السابق، ص ٢٢٦ (هنا يتماهى السارد مع أبيه فيتكلم باسمه).

(٢) المصدر السابق، ص ٢٤٤.

فى تجلى الحسين) سنة ٦٥ للهجرة. فينشط الوالد عامل الشعور بالذنب لدى أنصار «صريح كربلاء» الذين تخلوا عن قائلهم وتركوه يقتل فيجعل من هذا الشعور بالذنب لدى القوم سلاحا للمواجهة فيربط السارد من خلال هذا الموقف بين الماضى القريب والماضى البعيد والحاضر اذ لا يمكن مواجهة الحاضر إلا بفعل ما كان يجب فعله أى مناصرة الحسين ميتا حينما لم ينتصر له حيا. وحين يقترح بعض أنصار الحسين قتل أنفسهم بايعاز من الاب قتلا تكفيرا لدفن الشعور بالذنب هذا الاقتراح يتحول فعليا إلى وجدان جماعى يبحث من خلال الحرب عن غسل لأثار الماضى لحياته جديدا بعد تنقيته من كل الشوائب التى عكرت مساره. معنى ذلك أن مشروع الكتابة يتحول هنا إلى دعوة إلى انتحار منظم يتلف الحاضر (حاضر كربلاء أو حاضر مصر بعد عبد الناصر) من أجل الماضى وقد تحول هذا الماضى إلى زمن مطلق يجمع بين كل الرموز الوجدانية لكتاب التجليات (الاب - عبد الناصر - الحسين) ويحتوى داخله كل الممكنات لان انسداد الافق يستدعى بالضرورة عملية نكوصية تبحث فى الماضى عن توازن ممكن فى زمن فجع فيه السارد فى كل آماله. وهنا يعظم الشعور بالذنب لدى الكاتب نفسه وكأنه يستعيد بذلك بعضا من ندم تاريخى متجذر فى عمق الوجدان: ندم على التخلى عن الحسين وندم على أهمال الأب فى حياته وندم على عدم معرفة قيمة عبد الناصر أيام حكمه «عندئذ أمطرني الندم برؤية يبلغ من شدته أنه صرعى، وبعد حين لم أدر مقداره أفقت ولكن بدأ ندمى من جديد من نفس اللحظة. التى أدركت فيها خطئى وجرمى وتقصيرى»^(١) وعندى يطلب من الحسين مولاة وشيخه فى الطريق أن يخفف عنه عذاباته فيخرج الحسين من ثنايا جبته نصلا أبيض حاميا ويمسك بشعر رأس السارد ويشهر النصل ويهوى به ليفصل رأسه عن جسده فصار ينظر إلى جثة نفسه بلا رأس. وهكذا يفرق النص بشكل نهائى فى عالم «عجيب» لبحث من خلال هذا العالم عن مداليل رمزية تعاضد المعنى العام للتجلى. ففى قطع الرأس بعض تكفير عن الذنب (أليست هذه وظيفة الرحلة بميثاقها وصعوباتها) ولكن فيه خاصة قناه مع رموز الماضى يمكن السارد من أن يعيش بعض صور الماضى البعيد (قتل الحسين وفصل رأسه عن جسده) وبعض صور الماضى القريب. ففى غربة رأس السارد عن جسده بعض من غربة الاب الذى انقطع عن أهله وقريته وانفصل عن جذوره وبعض من

(١) كتاب التجليات: (المقر الأول) ص ٢٦٤.

غربة عبد الناصر الذي تنكر له أقرب الأقربون إليه خلفه «الجلف القاسى» وسوف نتابع ما تبقى من قصة التجلى فى السفر الأول والسفر الثانى من خلال سرد هذا الرأس المقطوع الذى انفصل عن جذعه.

وبواصل هذا الرأس قصة الأب فيصفه وهو يئن تحت ثقل أوجاعه وهو الغريب فى القاهرة، العاطل عن العمل. وينفلق السفر الأول من كتاب التجليات على مشهد الأب الذى يبحث عن عمل ومشهد السارد الذى رحل إلى زمن أبيه فكتب له هو نفسه مطلب شغل فى إحدى الوزارات. ويلقى المطلب القبول فيعمل الأب «عتالا» ويتمهى الأبْن مع أبيه فيحمل بعض من أتعابه ثم يأتى المشهد الأخير وهو عودة الأب إلى القرية أول مرة بعد نزوحه استعدادا للزواج.

وبواصل السفر الثانى حكاية تجلى الأب فتتوقف بشكل شبه نهائى الوحدات الخاصة المرتبطة بتجلى الحسين وعبد الناصر لتستقر سيرة الأب ومعه الام وصور من حياة الكاتب الشخصية فى قلب التجلى ويثقل الجانب المرجعى فى السيرة الذاتية أهم ملمح من ملامح قصة الأب فى السفر الثانى. ويمكن تلخيص الوحدات السردية المرتبطة بهذه القصة فى النقاط التالية مرتبة قدر الأمكان بحسب نظامها الكرونولوجى:

- الأب يضطر إلى تأخير زواجه مرة بعد أخرى لأن وضعه المادى لا يسمح له بكراء غرفة تليق بالحياة الزوجية.

- يحتد الحال لأن الأب، الخطيب أحمد الغيطانى لم يحسم أمر زواجه من الفتاة

(١) الفلكلور والاساطير العربية ص ١١٧.

(٢) المرجع السابق: الصفحة نفسها (ويقول محمد عبد السلام فى كتابه (Le thème de la mort) «ان مدلول النهر فى الجاهلية مدلول معقد وأما المعنى الاصلى للكلمة فيبدو أنه الزمن، وخاصة الزمن الممتد بلا نهاية، ولكن لابد من التأكيد هنا أنه بالنسبة إلى العرب القدامى لم يكن الزمن مجرد بعد، أنه أيضا، بل خاصة قوة تحرك الكون وتهيمن عليه، أنه حيوية فعالة» (ص ٦٩) ولقد كان الشعراء العرب الجاهليون حسب محمد عبد السلام، دائما «يؤكدون على الاختيار المتعمد للموت وهو ينهال على ذويههم ويفضل اختيار ضحاياه من بين أفضل أبنائه القبيلة» (الصفحة نفسها).

(٣) يبدو الغيطانى مهووساً بفكرة الزمن وهو ما صرح به فى مناسبات عديدة يقول مثلاً «ثم سبب آخر (من أسباب خلقه لأشكال قنية للرواية تستمد عناصرها من التراث العربى) وهو احساسى القوى بالزمن، هذه القوة التى لازاد لها، الزمن فى صيورهاته المخيفة واستمراريته وسيولته التى لا تتجمد أبداً، كان احساسى بالزمن هو أساس مفهومى للتاريخ «جمال الغيطانى» بعض مكونات عالمى الروائى» «الرواية العربية واقع وأفاق» ص ٣٢٥.

التي تنتظر ذلك والتي تعاني من نظرات صديقاتها وقد جاوزت السن الذي تزوج فيه البنات في الصعيد.

- زواج الأم ورحيلها من القرية إلى القاهرة.
- وحشة الأم بعد الرحيل ومعاناتها من الفقر والحاجة.
- السكن عند أحد الاقارب لأن الأب لم يجد مسكنا.
- ضيق الأم وغريبتها في بيت صديق زوجها.
- انتقال الاسرة إلى بيت هو بيتها بعد ضنك ومقاومة لاعتاب العيش في المدينة.
- زيارة الأم للقرية لأول مرة بعد زواجها وتغامر صاحباتها عليها بسبب هزالها وضعفها.
- موت الأخ محمد وقصة هذا الموت.

- ميلاد الأخ الاصغر الثاني: الفقر والانتقال من مسكن إلى مسكن.

وتنتهى سيرة الأب إلى النقطة التي ابتدأت منها. وحين تقترب الحكاية من نهايتها يدرك الأب قرب أجله كما أدرك أبو محبى الدين اقتراب الموت منه، ثم نصل إلى لحظة موت الأب فيرى السارد الموقف الذى سافر من أجله وفى ذلك نوع من الراحة ولكن فيه تأجيحا للحزن والضنى غير أن الحزن مطلوب. فالحزن استمرار للذكرى وطرد للنسيان.

على أن كامل هذه المواقف من سيرة الأب تتغذى فى كل مراحلها بنزعة تمجيدية تصل ذروتها فى القسم الثانى من هذه السيرة. وتؤكد هذه النزعة على نضال الأب وعمله من أجل أبنائه وكأنه الطبيعة فى قوتها وعنفها وصلابتها وتؤكد كذلك على وفائه لاصحابه ولمن عرفهم وهى خصلة نوه بها الكاتب واعتبرها من المكونات الأصلية والاساسية لشخصية الأب: وهذا مثال لابوته المفعمة بالتضحية والايثار «أرى نفسى طفلا ابن عامين، تطلعت إلى بفضولى الذى لا تخف حديثه كلما واجهت صورتي هاهو ذا أبى يصدق نظره الخنون على» لى بارك رى فيه فسأعلمه ولن يعرف مراة الحاجة أبدا «وقد صدق أبى فى عزمه وأوفى بما قطعه وما وهن عنده من حق نفسه لم يهن قط بالنسبة لى، ليس أنا فقط وإنما سائر أخوتى، كذ وشقى وتحمل ما تحمل وناء بالهموم الثقيل ولم يفرط ولم يلق»^(١) وهذا تأكيد من السارد على وفائه لاصحابه ولمن عرفهم «تأسف أبى عليه (صديق له من سكان حى الحسين) لان الراحل لم

(١) كتاب التجليات: (السفر الثانى) ص ١٢٧.

يذكره أحد ولم يذهب إلى أولاده أحد ولم ينتبه إلى غيابه أحد، صار يعضى إلى عائلتها يقدم إلى الاولاد بعض ما يفيض عن الحاجة أو يقتصده وهذا أدق من حيث المعنى لأن أبى عاش جل عمره لا يفيض عن حاجته شيء»^(١).

وهو بالإضافة إلى ذلك يتضامن مع من تتغير به الحال وينال منه الزمن فهو وفى لا يخون ولا ينسى ولا يتقلب على الناس حين يضعفون أو يسقطون كما أنه وفى لقريبته ولاصله ولجذوره الريفية رغم الآلام التى عاناها فى القرية، معترف بالجميل لبعض الذين أعانوه هناك قبل تزوجه «يسافر فى قبض من حنينه وحزنه وفرحه فحنيه إلى الأرض التى رآها أول ما لامس، حتى أيام الشقاء تبدو عزيزة لأنها ماض يستعصى نيله، صحيح أنه ماض عاناه وبخشاها لكنه الآن منه بآمن أما حزنه فلاضطاره إلى مفارقة هذه الديار... كذلك فراقه لتلك النخلات والمنحنيات ورائحة الماء فى قواديس السواقي ورائحة الطحين الطازج ورائحة الخبز وعندما أطلعت على ذلك علمت أن هذا كله صار عندي. أما فرحه فلرجوعه أياما معدودات وهذا بجسد أملة الذى لم يهن أن يرجع يوما إلى جهينة فيستقر وينعم بالعيش»^(٢).

وهو وفى للحسين لايقبل السكن إلا قرب ضريحه «فى أوائل الحرب عام أربعين أو واحد وأربعين لا يذكر تقاما قال له الحاج عبده مدير فندق الكلوب العصري ادفع جنيها يا أحمد واشتر ألف متر من أرض الدراسة، ضحك يومها قال أهذا معقول حتى لو معى جنيه أرميه فى الجبل ثم لماذا أبتعد عن الحسين هذا البعد كله»^(٣).

وهو وفى لعبد الناصر حتى فى «زمن المحنة» زمن «الجلف الجافى» «ما لم يقله أبى لى، ما لم يصرح به أيضا إلى غيرى أنه اعتاد زيارة الفقيد الغالى والترحم عليه ولم ينقطع حتى فى سنوات المحنة والشدة التى تمكن فيها الجلف من قدرات هذا البلد الامين، هذا لم يعلنه أبى لى، بورك الوفى حافظ الجميل»^(٤).

وهذه النزعة التمجيدية ترفع الأب عموما إلى مصاف الأولياء والقديسين مما يجعل كتاب التجليات يقترب من هذا الجنس الادبى الدينى المعروف

(١) المصدر السابق: ص ٨ - ٩.

(٢) المصدر السابق: ص ٥٤ - ٥٥.

(٣) المصدر السابق: ص ٢٠٤.

(٤) المصدر السابق: ص ١٧١.

بالحاجيوجرافيا^(١) وما يؤكد على هذا الجانب تصوير السارد لموكب دفن الأب وهو موكب يشارك فيه الفقراء المتصوفة يقودهم شيخهم محيي الدين بن عربي وبعض من كانوا مع الحسين في كربلاء وجمال عيد الناصر وقد تحولوا كلهم إلى رموز للقداسة والشهادة آراه يقف (ابن عربي) في المسافة التي تفصل المصلين عن النعش، هم لا يرونه، أشهد جميعا يحيط به يرتدون الثياب البيض التي لم تعرفها أبدا خياط، أعرف منهم جمال عيد الناصر والحمر الرياحي من قاتل مع سيدي الحسين، وهذه مسألة دقيقة عظيمة في طريق أهل الله ما تحصل إلا لأفراد يعز وجودهم كلهم أطرقوا خاشعين «والضحى والليل إذا سجى...»^(٢).

قصة الأب الثاني:

يشير السارد منذ الاستهلال إلى قصة الأب الثاني أو بالأحرى إلى شخصية من شخصيات هذه القصة المتفرعة عن قصة الأب الأول وهذه الشخصية هي الفتاة لور. وتأتي هذه الإشارة في شكل نيا announce (في مصطلح جيرار جينات) في «تجليات الميلاد» بالسفر الأول «رأيت لحظة اخصاب بويضة داخل رحم امرأة في مدينة شهباء ميانها بيضاء في أبيض اقليم الشام وأيت النطفة ثم العلقة ثم الجنين في أطوار ورأيت الأب يقول بعد الولادة بدقائق سموها لور، التفت إلى وليي وموشدي متعجبا أجايني باختصار سيكويك لك شأن معها في التجليات المستقبلية»^(٣).

وضع الفيطناني الهيئة الأولى لهذه القصة منذ الاستهلال تقريبا يدل على بحثه عن نوع من تماسك هندسة الكتابة السردية لديه فلاشك أن هذا النبا البعيد المسافة عن دخول شخصيات قصة الأب الثاني ركع الأحداث «تبدو وظيفته إعطاء تبرير احتياطي لأحداث قد يبدو حضورها شيئا مفاجئا ومجانبا»^(٤).

(١) الحاجيوجرافيا «أثر حول الإلهام المقدسة أو غالبا علم يهتم بسرد أطوار حياة القديسين. والحاجيوجرافيا كانت في القرون الوسطى في أوروبا لا تعنى إلا بتعليم الاتباع الأوفياء ولكنها أصبحت منذ عصر النهضة فرعا من التاريخ الديني. والكتابات حول حياة القديسين تجد جذورها في العلاقات القدية المعروفة تحت اسم «مآثر الشهداء».

Grand Larousse Enyolopédique: Librairie Larousse. Paris 1962. Tome 5. P: 751.

(٢) كتاب التجليات (السفر الثاني) ص ٢٢٢

(٣) كتاب التجليات (السفر الأول) ص ٦٩

(4) Efigures III P. 112.

أما منطلق هذه الحكاية فليس مختلفا فى قصده العام عن قصده قطع الرأس ومسألة الشعور بالذنب. فجهل الابن لأبيه فى حياته الدينية بل تنكره له وخجله من واقع الأسرة الاجتماعى المتسم بالفقر والحاجة هو السبب الأسمى لاحتلاق هذه القصة. وقد أكدنا عدة مرات على أن هذه العقدة تمثل دافعا أصليا من دوافع استدعاء الماضى وتصوره وهو تصور يبنى على علاقة بما مضى، تسيطر عليها ارادة تجاوز الأخطاء والتخلص من آلام الشعور بالذنب.

تساؤل طالما راودك.

بوغت، شيوخى الأكبر^(١) يصغى إلى سريره، يتسم له ابتسامة لم ترحى.

يقول لى قبل أن أنطلق «بل قنيت».

- تأملت، قال بتأن بالغ.

- بلى وددت أبا غيره.

- هذا بعيد عنى...

- وكنت تخجل من التصريح بوظيفته وعمله كساع.

أسبلت جفنى كبديل لأطراف رأسى.

- كان ذلك فى زمن جاهليتى قبل هدايتى وانحيازى إلى الفقراء أمثالى ومحاولتى

تبيد الظروف المؤدية بهذا إلى فقر وذلك إلى ثراء^(٢) وللتخلص من هذه

«الجاهلية» نهائيا يلجأ السارد إلى تصور ماض متخيل بديل، غايته من ذلك

بيان مزايا الماضى «المرجعى» وربط علاقة وجدانية أعمق بالزمن الذى مضى

والذى تنكر له السارد حين كان حاضرا. فالقصد من المقارنة يبدو منذ الوهلة

الأولى اظهار أفضل الماضيين المرجعى والمتخيل وتقجيد المرجعى وبيان مزاياه التى

لم تدرك فى وقتها.

ستلقى ماكنت ستصير إليه لو أن ذراتك المكونة لوجودك افترقت وضلت وما

سعت.

وأبى...

أيهما.

(١) يحوض الشيخ الأكبر فى السفر الثانى من كتاب التجليات الحسين فيصبح هو مرشد المسافر فى معراج الصولى.

(٢) المصدر السابق: (السفر الثانى) ص ٢٥.

أبى الذى من أجله خرجت، من أجله جئت إلى الديوان.
يبتسم، لكنها ابتسامة تقضض سكينتى.

أتذكره؟

أتوجع.

- مولاي لست بضنين.

يملس شعرى.

- ارحل» (١١).

هذه أذن بداية الرحلة المتخيلة العجائبية ومنطلقها كما نلاحظ بداية السفر الثانى. وهى وإن كانت تمثل قصة مستقلة بذاتها فى عالم التجلى (فهى كما ذكرنا تجل فى التجلى) إلا أنها تتداخل مع قصة الأب الأول فأطوارها تتراوح مع أطوار القصة المرجعية لوحة بلوحة. وهو بناء يخدم بشكل عام مبدأ المقارنة التى تتخذ شكل مفاضلة ثم أنها تخفف من وجهة نظر شكلية من طغيان السيرة الذاتية بجانبها المرجعى (بعد توقف سرد أطوار حياتى. الحسين وعبد الناصر وعمليات التماهى العجيبة بين الأب وبينهما) وتغذى متن الحكاية بعوالم متخيلة عجائبية تجعل كتاب التجليات وفيما لمظهره العام وهو المظهر الصوفى «العجيب» ولبنيته التى يطفى عليها مبدأ الكسر والاتلاف والانتقال من طور إلى طور ومن لحظة إلى لحظة.

وتقوم هذه القصة الثانية على قماهى السارد مع شاب مصرى مهاجر إلى فرنسا أى يتماهى السارد مع صورة له بديلة أو متوهمة أى مع ظله وفكرته. مع برزخه حسب المصطلح الصوفى والبرزخ عالم المعقولات أو المعانى وبذلك يظل هو وأعيان بفكرته ويظله دون أن يراه ظله أو يعيه لأنه لا يتجاوز واقع الفكرة التى لا وجود لها مستقل. فالظل لا يرى أصله. والواحد (قماهى السارد مع ظله) هو فى الأصل اثنان: الخالق والمخلوق، غير أن الخالق يدرك ماهية المخلوق ولا يدرك المخلوق ماهية الخالق وأن توحد به وقماهى معه «غير أن ثمة كرامة خصصت بها وهى احتفاظى بحياتى الأولى فى أصل وعيى. أما هذا الفتى فلن يعى. ذلك أن الكرامة خصت وجودى القديم... مضيت أعقب ظلى وأثرى حتى حلت به فأصبح البصر واحدا وإن بقيت أنا أنا وهو، هو مرج البحرين يلتقيان بينهما برزخ لا يبغيان» (١٢).

وبقصد إيجاد المبررات الكافية لهذا التماهى يلجأ السارد إلى خلق صلات عميقة

(١١) المصدر السابق: ص ٢٩.

(١٢) المصدر السابق ص ٣٧ (يستند جمال الفيضاني فى مفهوم البرزخ أو الخيال إلى فلسفة ابن عربى فالخيال عند ابن عربى «هو الفاصل بين الذات الإلهية والعالم فهو بذلك يؤكد التمايز والثنائية وهو من جانب آخر يتوسط بينهما بذاته ويلتقى بكل منهما بذاته فيوجد بينهما» «فلسفة التأويل» ص ٥٢.

بين الصورة الأصلية والصورة الظل أو البديل فتتوطد العلاقة بين الصورتين وتمتد بينهما جسور اللقاء. فلديهما نفس الحنين إلى الأهل والبلد والماضى فالصورة الأصلية أو الذات الخالقة تستفيد من التماهى فيتعاظم لديها حنينها الأول إلى الماضى باعتباره انقطاعا زمنيا وقد انضاف إليه عامل الغربة باعتباره انقطاعا مضاعفا، زمانيا ومكانيا « شعرت بلمس ملايسه على جسده الذى هو جسدى وبرودة الهواء تلمح وجهه الذى هو وجهى، ومسنى حزنه قصار حزنى وهنا دخل عليه حنينى إلى موطنى فأينع حنينه ونما، إلى بيت قديم يقع فى نفس المدينة التى أحبتها وضقت بها أحيانا ضيق الحبيب من حبيبه، قاهرته »^(١).

هكذا تجتمع الغريبتين (غربة فى المكان، وغربة فى الزمان) فى غربة واحدة تعزز الحنين وتقويه وتضفى على الماضى مساحة مقدسة تلتقى الحاضر والمستقبل. « اذن أنا أجنبي وهذا أغرب ما صادفتنى، أن أصبح أجنبيا، أنا الذى قضيت أصل وجودى أأتنس بالوطن »^(٢).

ويمكن تلخيص عناصر هذا الخلق الثانى فى النقاط التالية:

- الأب كاتب مصرى فر من سطوة القهر الساداتى.
 - الأب ينقطع عن الكتابة ويجف معين الهامه.
 - صورة الأم الثانية: الارهاق والتعب والكد البومى من أجل لقمة العيش والخوف من المستقبل.
 - ماضى الأم الثانية: المشقة والتعب والسفر والغربة.
 - صورة حياة الأسرة الثانية: تعب وضنى.
 - علاقة الأب بالأم البديلين: عقم وبرودة وضيق وانفصام.
 - الغربة ومغادرة مصر يتصلان بمعنى العقم، ينقطع الحب والخلق فى باريس ويستقر زمن الجذب والتأكل.
 - قصة لور التى يعشقها الفتى المصرى والذى يتماهى معه السارد.
 - قاهى السارد (قاه فى التماهى) مع لور باعتبارها ذاته التى يعشقها.
 - فساد العلاقة مع لور بسبب الأب الذى يقف حاجزا بين لور والسارد^(٣).
- اذن نحن أمام مفاضلة يمكن أن نجمع عناصرها فى الجدول التالى:

(١) المصدر السابق ص ٣٧ - ٣٨.

(٢) المصدر السابق ص ٣٨ يذكرنا هذا القول «هدى خوف المصرى القديم الدائم من أخطار البلاد الأجنبية (الفلكلور والأساطير العربية ص ١٦٢).

(٣) يبدو أن هناك شيئا غريبا يصعب التصريح به هو سبب وقوف الأب حاجزا بين ابنته ولين. ويبدو السارد مترددا فى التصريح بهذا السبب ولكنه لايقول شيئا حول هذا الأمر ويبقى السبب مستترا والتفسير نوعا من التأويل الصعب بل المستحيل.

القيمة	الأب الأول	القيمة	الأب الثانى	القيمة
-	سac	-	كاتب	-
-	أمى	-	مثقّف	-
-	مستقر بوطنه وفى لقريته وللحسين	+	مهاجر، فار	-
-	مطمئن رغم فقره قانع بوضعه	+	مضطرب، قلق رغم حاله الميسور	-
-	يعمل، يشقى من أجل أبنائه	+	منقطع عن الخلق يعيش من عمل زوجته (الأم)	-
-	رحيم بزوجته وفى لها	+	كاره لها، مفارق لها جسدياً	-
-	اجتماعى شمل أسرته	+	تفرق شمل أسرته	-
-	الأمّل فى المستقبل والحلم بالرجوع إلى القرية	+	خوف من المستقبل ومن الرجوع إلى مصر	-
-	يحب ابنه جمال ويضحى من أجله	+	يفرق بينه وبين لور	-
-	حياته سعادة لجمال	+	حياته ألم لابنه الشاب	-
-	أفضل رغم أميته ووضعه الاجتماعى	+	أسوأ رغم ثقافته ووضعه الاجتماعى	-

وتستخدم كل عناصر هذه المفاضلة من خلال قصة حب يربطها السارد مع فتاة شامية مهاجرة يتعرف عليها فى باريس وهى فتاة رقيقة، فنانة، فيعشقها عشقا صرفيا، عشق حلول وقاه «... ل. و. ر. تلك آيات قلبى العليل، الحزين»^(١).

ولقصة لور هذه ولتجاهى السارد معها وظيفتان متوحدتان ومتمايزتان (على شاكلة تجاهى السارد مع الشاب المصرى المغترب فهما كائن واحد وشخصان مختلفان). فلور بالنسبة إلى السارد هى رمز لحب الذات بأعتباره سببا من أسباب نسيان

(١) المصدر السابق ص ٧١.

الماضى، ان الانقطاع عن الماضى يمنع أي التقاء بالذات هادئ مستمر ودائم. ولذلك كان لابد لقصة لور أن تنتهى وان تخلف وراءها حزنا مضاعفا: حزن على مغادرة النفس وحزن على مغادرة الأب معنى ذلك أن علاقة السارد بلور هى ضرب من ضروب الامتحان، أنها تكشف عن قدرته على الوفاء للماضى وللأب. فكلما أحبها أكثر أى انغمس فى الحاضر ولد هذا عنده شعورا أعظم بالخيانة وأحسب فيه الحنين إلى الماضى وإلى الأب «رأيت ما خرجت من أجله وسعيا إليه، رأيت أبى فهفا فؤادى ولت نفسي لأننى شغلت عن نفسي بلور» ومعنى ذلك أيضا أنه لابد من استرداد الماضى وارواء الظما منه والاعتسال تماما من عقدة الذنب حتى يمكن للسارد أن يلتقى بذاته التى لا امكانية لتحقيق تصالحها مع نفسها إلا من خلال التصالح مع الماضى (هل مدلول الرمز هنا أنه لا امكانية لعلاقة العربى بذاته إلا من خلال استرداد الماضى؟).

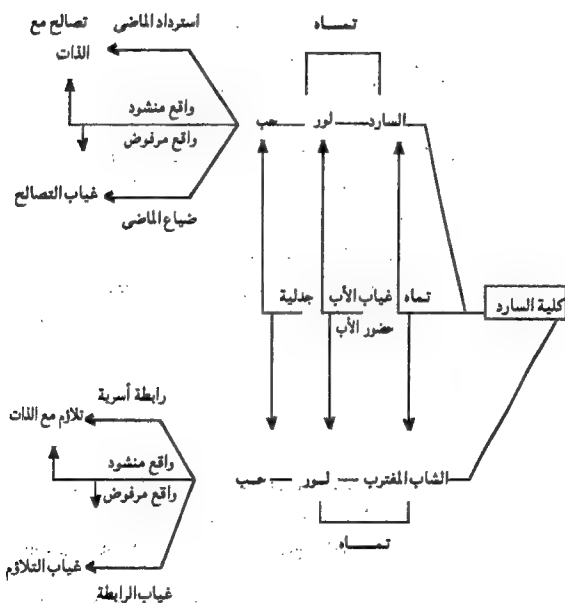
أما بالنسبة للشباب (وهو السارد أيضا) فمفارقتها للور بسبب الأب الذى وقف حاجزا بينه وبينها ما هى إلا تعبير عن غربة هذا الشاب فى أسرته وعن وطنه. اذن لا امكانية للتلازم مع الذات، ولا سعادة، بدون تحايب أسرى، معنى ذلك أن السارد عندما يعيش تجربة أبوة ثانية ربما كان يتمناها (أب مثقف ميسور الحال يعيش فى مدينة باريس) يهدف إلى الكشف عن قيمة الماضى (قيمة الأب الذى أهمله فى حياته، قيمة القاهرة التى ضاق بها فى بعض الأحيان).

العلاقة بالذات لا تكون ممكنة إلا من خلال حب الآخرين والوفاء للوطن. ولكن حين تفسد العلاقة بالآخرين ويرحل الانسان فينقطع عن ماضيه تفسد علاقته بذاته بالضرورة وذلك ما يبرر مفارقة السارد للور حين استحالته علاقته بأبيه «فما أنا إلا منقلب من طرد إلى طرد ومن هجر إلى بعد ومن فراق إلى احتراق فمن لى بمشة من الاشتياق ونسمة من المحبة التى ولت قوى على هذا الحنين الغريب المر، لور ليست بمتناولى بعدت مع من ابتعدوا راحت من من راحوا مع أنها ليست الاى فاذا لم تكن أنا؟»^(١) هل معنى هذا أن انهيار العربى بقيمة الفردية التى بدأت تغزوه والوافدة

(١) كتاب التجليات (الجزء الثانى) ص ١٤٩.

عليه من الغرب (وقوع هذه القصة في باريس ليس أمرا اعتباطيا) ليست ألا كفرا «بقيمنا الأصلية» ان العلاقات الأسرية والعلاقات الانسانية الوطيدة الساخنة التي تبدو عائقا في نظر البعض أمام طموحات الذات هي الامكانية الوحيدة الانسانية لتلاؤم الفرد مع ذاته.

ويمكن تبسيط كل هذه القضايا أن نضع مداليل هذه القصة في الرسم التالي:



انطلقنا هنا من كلية السارد فنحن كما قلنا أمام قماء يجمع بين اثنين ويفرقهما فى ذات اللحظة (مرج البحرين يلتقيان، بينهما برزخ لا يبغيان) وهما السارد وقد حافظ على وجوده القديم والشاب المصرى المغترب. كلاهما يعشق لور عشقا صوفيا، عشق حلول قماء غير أنهما وإن اتفقا فى جنس العلاقة التى تربطهما بالفتاة يفرق بينهما وضعهما الوجدانى الاجتماعى. فالسارد يعشق لور فى غياب أبيه فأبوه قد مات. أما الشاب المغترب فهو يعشق لور وأبوه ما يزال حيا بل أن الأب هو الذى يقف كما ذكرنا حاجزا أمام نجاح هذا الحب. معنى ذلك أن هذه العلاقة مع لور بطرفيها تحوى الجدلية التى يقوم عليها هذا البحث فحب السارد هو رمز لعلاقة متأزمة مع الماضى وحب الفتى المصرى هو رمز لعلاقة متوترة مع الحاضر معنى ذلك أنه لا تصالح مع الذات إلا عبر استرداد الماضى وهو الواقع الذى ينشده السارد ومعه الكاتب وإذا ضاع هذا التصالح شاع الماضى وفى الطرف الآخر نجد أننا نصل إلى نفس الاستنتاج وهو أنه لا تلاؤم مع الذات إلا من خلال رابطة أسرية وإذا انعدمت هذه الرابطة انعدم التلاؤم.

ولنتذكر فى الأخير أن قصة الأب الثانى هى تمجيد للأب الأول وهو أمر استخلصناه من خلال المفاضلة التى شرحناها، معنى ذلك أن طرفى الرمز اللذين تحويهما كلية السارد يؤديان فى نهاية الأمر إلى تمجيد الماضى وتغذية الحنين إليه وهو المقصد الأصلى للقصة الثانية وكل ذلك من أجل أن يغتسل نهائيا من عقدة الذنب ويتصل عقليا ووجدانيا برموز الماضى (الأب، القاهرة، عبد الناصر).

يقول ابن عربى للسارد:

- «ألم تتمن يوما أبا غير أبيك؟»^(١).

فيجيب السارد:

- «اعترفت بذلك فالسماح»^(٢).

ب) تجلى عهد الناصر أو هودة المهدي المنتظر.

تحتل قصة جمال عبد الناصر من حيث وظيفتها المرجعية والمتخيلة بالنسبة إلى كتاب التجليات المرتبة الثانية بعد قصة تجلى الأب بفرعيها ولذلك تقتحم فضاء

(١) كتب التجليات (السفر الثانى) ص ١٧٨.

(٢) المصدر السابق ص ١٧٨.

النص منذ الاستهلال الذى يضع الاب وعبد الناصر (قبل التماهى الشكلى الذى رأيناه) فى نوح من العلاقة التناظرية. اذ ان ألم الغراق وقسوته كانا لموت الأب ولكنهما كانا أيضا لفقدان عبد الناصر، الذى عاش وكأنه لم يعيش، قبر كل شئ بعده «بدا صوته غريبا، بدا غير حقيقى، سألت نفسى يوما أحقا عشت زمانه هل رأيت عنه وله؛ لكن هاهو أمامى لاحظت أن الناس يتجمعون بعضهم يحدق وأن منهم من أدرك فولى ومن عرف قدنا وقلت والجمع يترايد سأشرح لك... ولكن فوق كل ذى علم عليم»^(١).

ويبدو عبد الناصر صورة للماضى، أنه يبدو فى الحاضر حلما موهلا فى القدم، لم يبق منه شئ لقد ضاع عبد الناصر ومعه تلك الامال التى حلم بها المثقفون والشعب المصرى فى التقدم والتحرر. يبدو الحاضر اذن صحوة على أصداء هزيمة كبرى وعلي تبخر حلم لذيد.

«قال تعالى» وغزكم الامانى صدق الله العظيم أمانى النفس حديثها بما ليس عندها، صاحبها خاسر يلد له الزمان بها فاذا رجع مع نفسه لم يرفى يده شيئا فحظه كما قال من لا عقل له.

أمانى ان تحصل تكن أحسن المنى
والا فقد عشنا بها زمنا رغدا^(٢)

ويمكن ترتيب قصة عبد الناصر بحسب منطق كرونولوجى نسبى (على أن هذا التنظيم لا يمكن له أن يكون صارما نظرا لطغيان العالم المتخيل العجائبي على صورة عبد الناصر المرجعية) على الشكل التالى: يفتح تجلى عبد الناصر كما ذكرنا فى «تجلى الولادة» فهو جزء من هذه الكوكبة من الولادات التى ارتبطت بميلاد الأب «رأيت ميلاد جمال عبد الناصر فى حجرة رمادية ببلدة صغيرة نائية»^(٣).

وارتباط ميلاد جمال عبد الناصر بميلاد السارد نفسه وارتباطهما بنفس الاسم «جمال» هو منطقة اللقاء بين «جمال» الكاتب والسارد والشخصية و «جمال» الشخصية. والتقاءهما من حيث هما شخصيتان تصنعان كون التجليات يجعلها يلتقيان أيضا فى معنى الحزن والالم. فجمال الكاتب يحمل ألم عبد الناصر كما أن

(١) كتاب التجليات (السفر الأول) ص ١٥.

(٢) المصدر السابق: الصفة نفسها (والبيت على الطويل).

(٣) المصدر السابق: ص ٦٨ - ٦٩.

عبد الناصر حين يتجلى يحمل هموم جمال السارد والشخصية. على أن اختيار الاسم فى حد ذاته يحمل مداليل ثانوية كثيرة فاسم جمال الذى اختاره والد الكاتب لابنه عند ولادته يوحى بمرحلة تاريخية معينة «تعرف (يخاطب عبد الناصر) ابنى أدركت أيامك، أننى أنتهى إلى جيل يطلق عليه اسمك»^(١) فكان التماهى فى الأسم بين الكاتب والزعيم يتحول إلى قدر ومصير. فالاسم يتحول إلى مدلول سحرى لأنه من حيث هو مدلول يحدد مستقبل حامله الذى غاب ويعطيه فرصة الاستمرار من خلال من ظلوا يحملون اسمه، يحبونه ويناصرونه ولا يتخلون عنه حتى فى زمن محاصرة أفكاره واضطهاد الموالين له.

ويقدم السارد من حياة عبد الناصر تلك الصور التى ظلت تمثل علامات بارزة من حياته ونضالاته وقد اتخذت شكلا يغلب عليه المتخيل والنزعة التمجيدية. فيصنف حرب سنة ١٩٤٨ ومشاركته فيها وهو جندي فى الجيش المصرى ثم يلجأ إلى دمج هذه الصورة فى «لوحة كربلاء». فترتبط فى ذهن القارئ ببعض حلقات التاريخ العربى الاسلامى وتندمج ملامح الجهاد فى الماضى القريب ضمن جهاد المسلمين فى الماضى البعيد «فى هذه الليلة بدأ حصار عبد الناصر فى الفالوجة وضيق العدو خناقه عليهم ونزفت دماء فى مواقع أخرى، وفى كربلاء اشتد الرمي على مضارب الحسين»^(٢) ثم تتوالى فى شكل متقطع بعض المراحل التالية من حياة عبد الناصر فى جانبها المرجعى. فيصور ما ارتبط بقيام «الثورة» فى جويلية ١٩٥٢ من حماس شعبى ومن أحلام «يسألها أبى (جارة له) عما جرى فى البلد فتقول أنه الجيش، وأن الملك انتهى، والناس يقول (كذا) أن الجيش سيرخص الحاجة ويجعل ركوب المواصلات مجانا»^(٣). ثم يستقر عبد الناصر عنصرا هاما من عناصر الماضى الذى نحن رليه كل الشخصيات ورمزا من رموز القداسة فى الوعى الشعبى. وتتمركز صورته هذه حين يستدرج السارد بعض ملامح الجو الاحتفالى الذى ارتبط بحكمه والذى اقترب فى ذهن السارد بالالتئام والسعادة العائلية والامن الاجتماعى فتختلط صورة الماضى السعيد بالذء العائلى وباحتفال شعب بكامله بيوم من أيامه الوطنية «رأيت ناقورة ميدان التحرير فى قاهرته النائية، عيد من أعياد الجيش أبى يحمل

(١) المصدر السابق: ص ١٤٣.

(٢) المصدر السابق: ص ١٨٨.

(٣) المصدر السابق: ص ١٦٠.

أخى الاصغر، أمى تمسك يد أختى، اسماعيل إلى جوارى فى الحديقة، جمع ومارة ونحن كل ملتئم... والزمن آمن والليل فى بدايته وأبى يشير بيده ناحية النهر يقول لنا أن ثكنات الجيش الانجليزى كانت عند هذه الناحية»^(١) ويتغذى هذا الجو الاحتفالى بيوم انتصار آخر من انتصارات عبد الناصر «تتكاثر الاصوات تختلط، بصعوبة أميزه عندما كان فتيا وأيامه واعدة يعلن تأميم القناة، الناس يصفقون يزأرون»^(٢).

وحين يستكمل السارد هذه المرحلة المشرقة من حياة عبد الناصر ينتقل إلى مرحلة تالية من حياته. وتعد هزيمة جوان احدى الركائز الأصلية لها. فيلجأ على عادته إلى مبدأ التمجيد وإلى نزعة تهريرية واضحة. فيجعل من الهزيمة انتصارا لانها حملت العرب إلى حرب الاستنزاف ومهدت الطريق إلى حرب أكتوبر. وهو ما يستدعى ظهور عبد الناصر فى خطبة الاستقالة المشهورة والتأكيد على تشيبت الشعب المصرى به رغم الهزيمة «جمع من الخلق... يهيب بعبد الناصر ألا يذهب، ألا يمضى فى تنفيذ ما قاله، عندما أطل بوجهه مكروبا من شاشة التلفزيون...»^(٣).

ولكن الهزيمة تتحول شيئا فشيئا إلى انتصار حقيقى اذ يوحد الصبر والجلد والقدرة على المقاومة بين الأب وعبد الناصر بكل ما يعنيه ذلك من تلاحم بين الطبقة الكادحة والقيادة السياسية. هكذا يتماهى الابوان: الأب الحقيقى والأب الروحى «الصوت لأبى وادراكى أنه لعبد الناصر والكلمات نطقها عبد الناصر... سنقاتل سنقاتل»^(٤).

ولتدعيم مبدأ المواجهة والصمود والمثابرة يقدم السارد لحظات خاطفة من صمود الشعب المصرى على خطوط الجبهة أيام حرب الاستنزاف تعبيرا آخر عن صمود الأب وعبد الناصر وهما يخوضان حربا مشتركة ثم تتوسع دائرة الصمود - كما تتوسع دائرة السماء - لتتحول إلى قوة هائلة هادرة عنيفة «سمعت صوت أبى لكن كنت أعى أنه لعبد الناصر، عبد الناصر يتكلم بصوت أبى... حوار الهامس عندما زار قرى الاسماعيلية الامامية، والخطر فى بور سعيد على مرمى.. سمعت صوت أبى

(١) كتب التجليلات (السفر الثانى) ص ٣٦.

(٢) المصدر السابق: ص ١٦٠.

(٣) كتاب التجليلات (السفر الأول) ص ٩٢.

(٤) المصدر السابق: ص ١١١.

مرة أخرى لكن المتكلم ليس أبى يتحدث إلى جندى فى آخر زيارة ميدانية... يتردد الصوت فى غرفة مغلقة، اجتماع يحضره عدد من قادة كتائب الصواريخ، ما امكانية اسقاط الطائرات الاسرائيلية المعردة بواسطة كمانث متقنة؟ ما الوسيلة وحائط الصواريخ لم يستكمل بعد؟» (١).

وينتشى السارد حين يقدم هذه الحرب التى يؤكد بشكل شبه صريح أنها غسلت آثار هزيمة جوان فيلج فى بإيراد صور متعددة من هذه الحرب بكل ما يحب أن تعنيه فى ذهن القارئ من بقطة واستعداد علمى ورصين للشار. فترتبط من خلال التناظر الذى يلجأ إليه السارد فى حيك خطوط قصتى الأب وعبد الناصر بمرحلة شقاء الاب وكده من أجل أبنائه. وهو يؤكد من خلال كل ذلك على تنبه الجيش المصرى إلى العدو وإلى مراقبته لكل جزئية من حزنيات تحرك الجنود الاسرائيليين «رأيت وجه جندى عمره يئثل عمرى فى خندق محاط بأكياس الرمال وصفائح مضلعة من جديد، يشير إلى الضفة الاخرى من قناة السويس يقول بعد قليل تتغير نوبة الحراسة عندهم» (٢).

وتتوالى بعد حرب الاستنزاف لحظات العبور وما آل إليه من انتصار تحول إلى هزيمة. تلتقى هموم الحسين وهموم الأب وهموم جيش مصر الذى سرق منه انتصاره، يلتقى الماضى والحاضر ليعبرا فى ذات اللحظة عن هزيمة الحير وهنا تتفجر مشاعر السارد فيبكي فشل المسعى لأن الانتصار أدى إلى تطبيع العلاقات مع اسرائيل وهكذا تكون نتيجة الحرب جعل العدو صديقا «أقف بين من سيمهرون، أظهر أقصى الود تجاههم، بعد لحظات سيمضون إلى قدر، إلى خطر، إلى عدو انقلب بعد إلى صديق كما قالوا كما زعموا» (٣).

وهنا تبدأ قصة عودة عبد الناصر فيتماهى الشهداء والأب وعبد الناصر فيبدون بأتسين من كل شئ، شاكين في جدوى الموت من أجل الوطن. فهلبقى لأى شئ معنى بعد تطبيع العلاقات مع العدو؟

يعود عبد الناصر بعد موته ومن خلال هذه العودة يتبين القصد من اختيار شخصية الرئيس رمزا قوميا. فمن خلال عودته سوف يتسنى للسارد تضمين خطاب

(١) المصدر السابق: ص ١١٢ - ١١٣.

(٢) المصدر السابق: ص ٩٤.

للمرجع السابق: ص ١١٥ - ١١٦.

ايدىولوجى داخل التسييج السردى يحلل واقع الأمر فى مصر اثر معاهدة «كامب دافيد» والصلىح مع اسرائيل واقامة معاهدات أخرى واقامة العلاقات الديبلوماسية. ويؤكد هذا استحضار شخصية عبد الناصر حكائيا وجعلها متحركة فى ثنايا الكون المتخيل للنص. قها هو يحاور السارد حول الوضع السياسى بعد موته. ومن خلال هذه المحاورة يبدو عبد الناصر حائرا لفساد عزيمة لمصريين بعده فيطلب من محاوره أن يشرح له ما وقع «قال ماذا جرى أهو السبات الذى يطول أم أنه المحاق يبدأ أم أنه النسيان»^(١).

ثم ينتصب الزعيم الراحل متكاملا فى شكل قطب رئيسى من أقطاب «كتاب التجليات» ومعادل موضوعى لشخصية الحسين فتفرق قصة تجلى عبد الناصر نهائيا فى جو متخيل عجائبي فيغلب السارد بذلك مبدأ التخيل على عنصر المرجعية. ويحملنا إلى أزمنة متداخلة فى تقلات سريعة تجمع بين الماضى المرجعى القريب والبعيد وهذا الزمن الناصري المتخيل فيلتقى زمن كربلاء بعودة عبد الناصر وسجنه وتعذيبه واستنطاقه وبخوف الأب فى كل لحظة من ظلم قاتل أمه: العم.

اذن يعتقل عبد الناصر بعد عودته ويستنطق ويتخذ الاستنطاق شكل محاكمة للرئيس حول مواقفه الوطنية ومعاداته للامبريالية ولإسرائيل وحول اختياراته الاقتصادية «أنت متهم بمعاودة أصحاب النهى والأمر فى العالم، أنت بنيت السد، عادت الاسياد فى البيت الابيض والبتاجون والكنيست، انحزت إلى الفقير وعادت الغنى، تطلعت إلى المستقبل»^(٢).

ويبدو عبد الناصر فى هذا الاستنطاق شجاعا صابرا يرفع رأسه ويتحدى جلاديه ولا تؤثر فيه الصفعات التى توجه إليه. ومن الغريب أن وقائع سجن عبد الناصر واستنطاقه تختلط بوقائع سجن الكاتب نفسه أيام عبد الناصر فى أكتوبر ١٩٦٦ فاذا الضابط الذى يصفع عبد الناصر هو نفس الضابط الذى صفع جمال القبطانى أيام سجنه «أدركت شخص الضابط هو من الرقة واللين ثم انقض على يروم فقا عيني عندما اعتقلت فى أكتوبر عام ستة وستين وتسعمائة وألف، كان عبد الناصر وقتئذ ملء العيون مهابا قويا جليلا قاسيا على من أبغضوه وعلى من أحبوه»^(٣).

(١) المصدر السابق: ص ١١٨.

(٢) المصدر السابق: ص ١٥٩ - ١٦٠.

(٣) المصدر السابق: ص ١٣٧ - ١٣٨.

وهكذا تصل النعمة التمجيدية إلى أبعد حدودها الممكنة فاذا عبد الناصر ليس مسؤولاً عن جهاز القمع الذى بنى فى عصره لأنه ضحية لهذا الجهاز نفسه.

وغياب الروح النقدية فى التعامل مع عهد عبد الناصر مسألة ذات أهمية كبرى فى الخطاب الايديولوجى المحايث لقصة تجليه. فقد لاحظنا عدة مرات أن السارد يتمتم ببعض عتاب لعبد الناصر ولكنه يسكت هذا العتاب بسرعة ويخفى ما يمكن أن يسفر عنه من مضمون نقدي وراء صورة الرئيس الضحية. فمثلما كان الاب ضحية خيانة عمه يبدو عبد الناصر ضحية خيانة السادات له بعد موته. ومثلما تجمل صورة الاب بعد موته فيتحول إلى ولى أو قديس وتتحول سيرته إلى ماثرة من مآثر الشهداء، تجمل ذكرى عبد الناصر فتتخلص من الشوائب التى قد تشوهها وتفسدها (كالقمع السياسى فى الستينات الذى عبر عنه الكاتب نفسه فى «الزنى بركات»).

يقول عبد الناصر «أنى حزين مثلك، حزين لأن من استأمنته خائننى ومن وثقت به تقضى عهدى، وهنا يقول أبى بحزم عجيب أتيتنا بخليقة السوء، يصمت عبد الناصر ويقول ابتعدنا كثيراً»^(١) يعاتب الاب هنا عبد الناصر حين يذكره بأنه هو الذى جاء بالسادات، غير أن الكاتب المتخفى وراء كلمات الأب يدرك المأزق الذى يمكن أن تؤدى إليه هذه المعاتبة لو انتقلت إلى نوع من المحاكمة الجدية أو إلى نوع من الرؤية الموضوعية لنظامه وإلى ما كان يمثله السادات داخل هذا النظام.

فيتركف الحوار بين الأب وعبد الناصر عند هذا الحد فتجاوزه يخشى معه افساد العلاقة بالماضى وعبد الناصر. ولما كانت غاية التجلى تعتمد علاقة وجدانية بالماضى قوامها النزعة التمجيدية فإن ادخال عنصر النقد الجدى قد يشوه المشروع ويسقطه كله ويدخل الاضطراب فى نفس محمد حشيشة فى البحث عن توازن مؤمل فى زمن «مضطرب متعفن».

والماضى المنتقاة عناصره بدقة هو الوسيلة الوحيدة لصنع الحاضر والمستقبل فهما على شاكلة الماضى وبعض منه. فالماضى هنا مساحة مقدسة لا تتسع لاية حركة نقدية ولا توحى بها. فهو قبل كل شئ حالة نفسية يرتبط تذكرها بالحزن والحسرة. لأنه رغم الظاهر لا يحتوى أية صراعات طبقية أو اجتماعية تشى بأوجهه القبيحة والمليحة، أنه على العكس من ذلك ليس مجالاً للسلوك الانسانى الحى بتناقضاته وأثماً هو فضاء مقدس لا نظير له ولا بديل، وفق مفهوم أخلاقى بكائى يفترق إلى

(١) المصدر السابق: ص ٢٥٦.

أى عنصر من عناصر النقد أو المحاسبة الجدية ويسكت السارد هذا العتاب ليصور فرار عبد الناصر من سجنه، ولجوءه إلى الالب الذى يؤويه حين كان عاملا بالقرن، ثم يشارك عبد الناصر صحبة الأب فى موقف الظما بكربلاء. فيمسك أسلحة العصر ويستبسل فى الدفاع عن آل البيت «أبى وعبد الناصر يرتديان زى العصر ويمسكان أسلحة العصر ويقفان بين صحب الحسين الذين بقوا معه ولم يفارقوه وتأهبوا للظما وانقطاع المدد»^(١). وتجتمع الشخصيات الاقطاب فى كون واحد، يجمع بينها زمن المحنة والعطش والمشاركة فى حرب مقدسة.

ويعد مقتل الحسين يشارك عبد الناصر الأب فى تزعم ثورة «التوابين» فيدعوان إلى الاخذ بالثار وإلى تجاوز هزيمة الماضى التى ليست إلا رمزا لهزائم المحاضر فتتجمع رموز الرفض كلها لتعارب الشر وتبذر بذور الندم فى نفوس الذين تخلوا عن صريح كربلاء. والندم هو الحافز على الفعل والطريق إلى التغيير لأنه رعى الانسان الحار الممزق بخطئه.

وهكذا تتوحد صورتا عبد الناصر حيا وعائدا بعد موته فهو لا يتغير، أنه صامد فى حياته وموته، فهو القديس الذى عاد إلى مدينته ليلتقى بمرموها الدينية والتاريخية العظيمة ولينافع عن الفقراء وضعاف الحال «يقول فلاح فى البرازى القصيدة أن عبد الناصر جاء ملجيا نداء الذين لا حول لهم ولا قوة وأنه جاء لان هذا البلد محمى بالآل البيت، فيه الحسين والسيدة زينب رئيسة الديوان وسيدى زين العابدين^(٢) والسيدة فاطمة النبوية والسيدة سكينة^(٣) والسيدة رقية^(٤) والسيدة

(١) المصدر السابق: ص ١٨٠.

(٢) «زين العابدين»: على بن الحسين بن على بن أبى طالب الهاشمى القرشى أبو الحسن، ولد سنة ٣٨هـ وتوفى سنة ٩٤هـ، رابع الائمة الاثنى عشر عند الامامية وأحد من كان يضرب لهم المثل فى الحلم والورع. يقال له على الاصغر للتمييز بينه وبين أخيه على الأكبر. مولده ووفاته بالمدينة. أحصى بعد موته عدد من كان يقرتهم سرا فكانوا نحو مئة بيت، قال بعض أهل المدينة ما فقدنا صدقة السر إلا بعد موت زين العابدين (الزركلى، الاعلام ط ٢ الجزء ٥ ص ٨٦).

(٣) السيدة سكينة (... - ١١٧هـ) سكينة بنت الحسين بن على بن أبى طالب، نبيلة شاعرة، من أجمل النساء وأطيبهن نفسا، كانت سيدة نساء عصرها، جمالى الاجلة من قرش وتجمع اليها الثمرا فيجلسون بحيث تراهم ولا يرونها. (الاعلام، ط ٢ الجزء ٣ ص ١٦١).

(٤) السيدة رقية (... - ٢هـ) بنت محمد النبى القرشى صلوات الله عليه وأما خديجة أم المؤمنين ولدت ونشأت فى الجاهلية وتزوجت عتبة بن أبى لهب بن عبد المطلب فأمر أنه بمفارقتها ففارقها وأسلمت أمها خديجة وتزوجها فى الاسلام عثمان بن عفان وهاجرت معه إلى أرض الحبشة الهجرتين الأولى والثانية ثم استقرت فى المدينة وتوفيت ورسول الله فى بدر. (الزركلى، الاعلام ط ٢، الجزء ٣ ص ٥٧).

نفيسة^(١) رَحِمَهُمُ اللَّهُ أَجْمَعِينَ^(٢).

وحال عودته من حرب كربلاء يختلط صوت عبد الناصر بصوت الحسين ويختلط موقف كربلاء بالعصر الحديث فيخوض عبد الناصر حرباً ضد السادات والموالين له، كما خاض الحسين حربه ضد يزيد.

ويستثير السارد لتشخيص حدة التعارض بين قيمه وبين العالم الذى يحياه مبدأ الشبث عندما يماثل بين زمن الحسين وعصر عبد الناصر ويجعل منهما كوتين متطابقين يكرر ثانيهما الأول على غرار تكرار مقولة الزمن فى تجاوزيف القصة والقول بدائية هذا الزمن المغلق الذى يتنقل كتلة واحدة ودفعة واحدة وهو يشغل مبدأ الشبثات نفسه من خلال وهم الرجوع والعودة أى وهم استرداد الناصرية من حيث هى معبر عن الصمود والبناء ومناصرة الطبقة الكادحة التى تقف معه فى حرية ضد السادات رمز الرجعية وخطيفة السود. ويقف فى الطرف من هذه الحرب جنود جمال عبد الناصر وهم شهداء الحرب العربية الاسرائيلية وابن اياس وأبو السارد رمزا للطبقة المسحوقة. وهم قلة لا يتجاوز عددهم سبعين ويواجههم فى الطرف الاخر أصحاب وحلفاء «من خلف عبد الناصر فى حكم مصر لعنه الله، أقبل فبقى فى الخلف جبانا كعصده فى عمره يدهر ويدفع بغيره لينفذ وفى الوقت الملائم ينجو بنفسه. كان فى عدة آلاف من الجنود وغدام الاحتكاكات الاجنبية جنود يرتدون (زى) الحرب فى زمن ابن معاوية قاتل الحسين وجنود يرتدون الزى الخفى للموساد ومقاتلين من قوة الانتشار السريع الامريكية ومرترزة مجهولة الهوية وأرياب بنوك وأصحاب شركات مياه غازية ومقاولين وسماسرة وتجار آثار»^(٣) يؤازرهم فى ذلك ألكسندر هاييج ورافائيل اتان وأربيل شارون وروتالد ريغان.

وعلى شاكلة الحسين الذى خاض حرب كربلاء مع قلة من رجاله ومات شهيدا يخوض عبد الناصر حربه ضد أعدائه فى قلة من رجاله فيقتل فداءً للوطن وللفقراء. فيلبس الحاضر لبوس الماضى لغة وتصورا. ثم يتكالب القتلة على نهب الشهيد كما

(١) السيدة نفيسة (١٤٤هـ - ٢٠٧هـ) نفيسة بنت الحسن بن زيد بن الحسن بن علي بن أبى طالب، صاحبة المشهد المعروف بمصر تقيّة صالحة وللمصريين فيها اعتقاد عظيم، قال اللهيب ولى أبوها امرأة المدينة المنصور ثم جسه دهرا ودخلت هى مصر مع زوجها (الاعلام، ط٢، الجزء ٩ ص١٦٦).

(٢) كتاب التعليلات (السفر الأول) ص١٦٦.

(٣) المصدر السابق؛ ص٢٧٦.

نهب الحسين نفسه «تحمّلوا عليه من كل جانب، ضربه الجنرال أربيل شارون على كتفه الأيمن وضربه جون فوستر دالاس على كتفه الأيسر وضربه رونالد ريغان على عاتقه ثم انتزع مناحيم بييجن الرمه فطعنه في بوانى صدره ورماه جيرالد فورد بسهم فوقه في نحره وعندئذ أشاروا للجلجف الجافى أذنوا له فتقدم محميا بهم... يهوى بالسيف فيجترز الرقية، عتدئذ بدأ القوم سلبه فأخذ قميصه الجنرال ألكسندر هيج وأخذ سراويله عثمان أحمد عثمان المقاتل... الخ»^(١).

موت عبد الناصر بعد موته، يقتل كما قتل الحسين ويجترز رأسه كما اجترز رأس صريح كريلاء. فيتحوّل بذلك إلى بطل شعبى وإلى قائد روحى، دينى وإلى أب. فالأب يأخذ فى كتاب التجليات صورا مختلفة. فالسارد غريب يقيم يبحث لنفسه فى التاريخ العربى القديم والحديث عن أبوة رمزية تمكنه من تجاوز غريته وضياعه فى زمن التخاذل والهزيمة «وهنا رأيت جمال عبد الناصر واقفا مستغرقا لكنه شاخص إلى، بدا غريبا بعيدا ودانيا ثم رأيت أبى يقف عند مغيب الشمس قنيت أن أصل إليه، رأته وحيدا كان شديد البعد عنى لكن بصرى ميز تعبيرا رأيته على وجهه تعبيرا ومعنى أعرقهما لحظة عودته إلى البيت حاملا بين يديه افطارنا أو غذاءنا أو كسوة العيد»^(٢).

ليس عبد الناصر أبيا للسارد فقط أنه الأب الروحى لكل المصريين وبذلك يظل كل الذين أحياه وناصروه كل الذين ذاقوا طعم الطمأنينة فى حياته من الفقراء يحنون إلى عهده ويقارنون بين ماقدمه اليهم هو وما شيده من أجلهم، من ناحية وما عرفوه من ضنك العيش فى عهد خلفه السادات من ناحية ثانية «مبان متجاوزة آخر ما شيد للفقراء ورقيقى الجبال فى زمن عبد الناصر... بعده لم توضع طوية فوق طوية من أجل عامة الناس»^(٣).

ولاستنفاد كل طاقات النعمة التمجيدية التعظيمية يتصور السارد رجوع عبد الناصر كرجوع المهدي المنتظر لأن الزمن يعيد سيرته الأولى ولأن دورته ترتد فيها الأوائل على الأواخر «قالي خذا ولا تخف ستعيدها سيرتها الأولى، فرحت اذ رايت جمال عبد الناصر يسعى بين الخلق، يحكم بالعدل والحسنى ويمشى بلا حرس، بلا

(١) المصدر السابق: ص ٢٨٢ - ٢٨٨.

(٢) المصدر السابق: ص ١٢٨.

(٣) كتاب التجليات (السفر الثانى) ص ٤٩.

بصاين، الكل يقول له طالت الغيبة حسنت الرحمة»^(١).

وهكذا تطفئ الروح الامامية على كتاب التجليات فيتحول عبد الناصر وهو يلتقي بالائمة الاربعة الاوائل: على والحسن والحسين وزين العابدين إلى المهدي الذي يعود ليخلص الدنيا من شورها. وأثناء ذلك وانتظارا لهذا الرجوع يكتفى السارد بالبكاء ويتقلب شعوره بالذنب على جميع أوجهه ويترجى رجوع الزعيم ترجى المذنب للقائد الفود البطل الغائب المخلص الذي سيحيي، أنه انتظار من هو غير موجود انتظارا ميتافيزيقيا خالصا، انتظار للدائم الثابت الذي سيستأصل جذور العابر الذي أفسد الدنيا (السادات) وهذه السلوكية الانتظرية المحبطة خفت إلى حد الالغاء من قدرة السارد على فهم مرحلة عبد الناصر وما بعدها. فعلى أطروحة عبد الناصر نصير الفقراء وعدو الاميرالية استند كل نظام اطمئنانه. استنادا إلى هذه الاطروحة نفسها لم يفكر الكاتب (حتى ولو مجرد تفكير) في مجابهة العابر غير المرغوب فيه ولا في التصدي له واكتفى بالفكرة التي تقول أن العابر عابر وأن نجم عبد الناصر سيسطع من جديد. وهو لا يستند في كل ذلك إلى معايير سياسية أو اجتماعية بقدر ما يتعلق بوهم المهدي العائد ويذهبات أمانية التي لا تخطئ!!

وواضح أن هذه الاطروحة العامة الميتافيزيقية التي يقوم عليها كتاب التجليات ترتبط بمرحلة الجدل بين المثقفين حول الناصرية^(٢) وهي نفس المرحلة التي ظهر فيها الكتاب. ان السارد يقف شاهد اثبات لتبرئة الناصرية من أخطائها الوطنية تلك التي عبر عنها الكاتب نفسه من خلال وضع مصر في الستينات من هذا القرن عامة ومن خلال موقف الطبقة السياسية الحاكمة من الطبقات الشعبية في هذه الفترة، خاصة.

ان الكاتب لا يكف عن القول طوال كتاب التجليات بأن الناصرية صانت استقلال مصر. وما عودة عبد الناصر ودعوته إلى ازالة العلم الاسرائيلي وطرد ممثل الكيان الصهيوني من القاهرة إلا دليل على هذه الوطنية التي تتحول في كتاب التجليات وعبر عودة عبد الناصر بعد موته إلى خطاب تعليمي يضطلع به الكاتب ويستهدف

(١) المصدر السابق: ص ١٩٥ - ١٩٦.

(٢) انظر في هذا المجال وعلى سبيل المثال مجموعة المقالات التي أصدرها مركز دراسات الوحدة العربية في «سلسلة كتب المستقبل العربي» (٣) تحت عنوان «مصر والعروبة وثورة يوليو» بيروت ١٩٨٢. أي في نفس الفترة التي خرج فيها السفر الأول من كتاب التجليات إلى النور. ويحتوي هذا الكتاب على مقالات مناقحة عن الناصرية ومبينة لأخطاء معارضى العصر الناصري وثاقديه.

ربط الناصرية بوضعها المحلى وربط ذلك أيضا بالصراع الاجتماعى الذى يقوده عبد الناصر من خلال محاربه للسادات ومن خلال التقابل الاساسى بين القيم التراثية، وبين المفاهيم «اليسارية» أو «التقدمية» التى «ينفى» أن يهتدى إليها القارئ وهو يستلهم الحقائق من سارد عارف، مسافر فى رحلة التجلى.

ويمكن استخلاص كل هذه القيم من تجربة عبد الناصر وهو يتماهى مع الأب والحسين لخلق حافز الدفاع والتصدى والتأييد والتضحية والمواجهة البطولية لدى القارئ. ومن اعتبار قيم السادات قيما زائلة وزائفة لأنها لن تصمد أمام صلابه الموقف والثبات على المبدأ.

ومن هنا يتخذ عبد الناصر صفة امتداد لفكرة المهدي المنتظر لدى اتباعه وهو يراة أصحاب السادات. ومن هنا أيضا تتضح بجلاء وجهة نظر الغيطاني وهو يدافع عن الناصرية باعتماد صوت السارد العارف بكل شئ والمتكلم بصوت الحقيقة.

ج) تجلى الحسين ومعركة كربلاء

ان تجلى الحسين أو التجلى الثالث هو أشد العناصر تداخلا مع بقية العناصر الأخرى. أن شخصية الحسين لا توجد من خلال فعل التجلى وعودة الماضى فقط لأنها تستقل بوجود خاص ومستمر يتوزع على كامل وحدات النص ويخترق كل عمليات الاسترجاع والاستذكار فهو روح العالم، ولا يخلو العالم أبدا من ممثل لهذه الروح التى يكون بها دوامة واستمراره. وهذه الروح هى التى يطلق عليها ابن عربى مصطلح «القطب» و «هو معلوم غير معين وهو خليفة الزمان ومحل النظر والتجلى ومنه تصدر الآثار على ظاهر العالم وباطنه، وبه يرحم الله من يرحم ويعذب من يعذب»^(١).

ويأخذ وجود الحسين منذ الاستهلال نبرة الخطاب الصوفى، هذه النبرة التى «تجسد غاية القصة إذا اعتبرنا السارد بطلا اسكاليا يتقصى الاصلة ويتهدى إلى التجلى ويتخذ وسيلة للتأمل والوصول إلى الحقائق حول الانسان والعصر والتاريخ والزمان ومن ثم يطمح إلى المكاشفة»^(٢).

ويرتبط اختيار السارد للحسين قطبا يهديه ودليلا ينور طريقه بذكريات طفولته

(١) الكلام لابن عربى ذكره ناصر حامد أبو زيد فى «فلسفة التأويل» ص ١٦٢.

(٢) صنعة الشكل الروائى فى «كتاب التجليات» ص ١٤٦.

التي قضاها بقرب ضريحه ويحب أهله وخاصة أبيه آل البيت الذين يبدون في نظر السارد محاطين بهالة من القداسة (على، الحسن، الحسين، زين العابدين، فاطمة سكيته، نفيسة... الخ) تأخذ من فكرة الشيعة الكثير من مقولاتها.

يظهر الحسين في اللحظة التي يستعد فيها السارد للتجلى ومعه أخوه الأكبر الحسن باعتبارهما خليفتي الإمام الأول على. ومصباحي الحكمة وينبوعي النعمة وشرف الأمة وعين الحياة والهاديين إلى المنهاج القويم. ولذلك يتحول وجودهما في كون التجليات إلى معدن الحكمة وباب الرحمة. وما تمسك السارد بهما (وخاصة الحسين) إلا من أجل النجاة وقام البشري والبحث عن مخزون العلم ومكونه المتمثل في آل البيت.

وبدأ لقاء السارد مع الحسين أول وصول السادر إلى الديوان ومقابلته لرئيسه أخت الحسين السيدة زينب «لأنك حاولت لأنك جاهدت فسيتجلى لك بعض من بعض وليس كل في كل لأنك محدود بوجود مقدر ولن يتسع، ستتجلى لك لمع وإشارات سيصحبك من حين إلى حين سيد شباب أهل الجنة (الحسين)»^(١).

ويصحب الحسين السارد المسافر المستعين بالصبر على قطع المرحلة الأولى التي هي أشق المراحل فلا ليله ليل ولا نهاره نهار، أنه أسير الوقت قد وجد نفسه على مشارف السلوك القاسية وليس له من رفيق إلا وحيه وضميره ومثلهما القطب والدليل والمرشد والهادي الحسين الذي لا يخالف له السارد أمرا ويتبعه في طاعة «لأن حضور القطب تترجم عنه هذه الطاعة التي لا تضعف أبدا لأنها مرتبطة أشد الارتباط بمعنى شخصه وحياته»^(٢) فتفتح له أسرار المعرفة في تجليات الولادة فيبهر في كون عجائبي صوفي وتتجلى له مواطن العلم الرباني وتنحل أمامه الأسرار فيدرك بعين التجلي الثاقبة دورات الافلاك ونشوء الأشياء وتكونها ثم فناها وضياها في الكون العظيم «رأيت تكور واكتمال كوكب بعيد، رأيت لحظة فناء نجم خارج المجرة، رأيت النجم إذا هوى، لحظة ميلاد البرق وتفجر الشرارة ورأيت جنين سنيلة، ميلاد اللبن في تلافيف الضرع، رأيت ميلاد الندى، ظهور الموجة لحظة اكتساب اللون لصفاته... تدفقت الرؤى، أغمضت عيني عندما توهجت التجليات، لا عهد لي بذلك، قنيت الفرار من تلك الأسفار لكنه شد على يدي (الحسين) حتى

(١) كتاب التجليات (السر الأول) ص ٤٥.

(2) Henri Corbin: "L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi" p: 53.

خف عنى ذلك الذى روعنى وعندئذ أمسكت على أنفاسى وعدت هادئاً قريراً^(١). وهكذا يتضح كيف ينبنى العالم على نظرية الكون لدى الصوفية «التي تمتلك بعداً للحياة لا وجود له فى تصورنا الواقعى له، أن هذا البعد يضمن الحقيقة الموضوعية لعالم ما وراء الحس حيث تهر آثار الطاقة الروحانية التي منبعها القلب وأداتها الخيال الخلاق، والتي تدرك أسرار الحياة فى جزئياتها وفى انبثاقها المستحيلة فى زمن التاريخ والممكنة فى الزمن الخفى لعالم الروح أو عالم المثال^(٢)» ولذلك فإنه يمكن للسارد أن يجعل من الحسين دليلاً لأن الحسين ليس جزءاً من الماضى الاكرونولوجيا.

وجود الحسين مرشداً للسارد فى كنه التجليات وتعلق الأب به وبضريحه وطفان مفهوم الذنب لدى الكاتب، والنزعة الشيعية الطاغية على فكره والتي رأينا بعض ملامحها فى «الزنى بركات» هى الخواطر التي دعت السارد إلى استرجاع صورة الحسين الشهيد. وإلى تصوير معركة كربلاء وما سبقها من أحداث هى بعض من نكبة السارد التي عاشها عند موت أبيه ورحيل عبد الناصر، وتبدل حال مصر فى السبعينات أيام حكم السادات وهو حدث شبيه بموت الحسين سيد الشهداء واستقرار الأمر ليزيد بن معاوية وفساد أمر الإسلام بعد نكبة آل البيت «انثنت أجوس داخل روى نهني حبيبي أوما برأسه الطاهر الذى جز من القفا يوماً وقتمت بشفتيه النورائيتين اللتين أشرف الخلق وعبت بهما يزيد بن معاوية»^(٣).

وينفتح تجلج الحسين باعتباره صورة أخرى من الأب وعبد الناصر (كما هو الحال بالنسبة إلى الأب وعبد الناصر) بلحظة الميلاد ويتنبؤ الرسول بما سيصير إليه أمره بعد موته «ويكى (الرسول) فقلت فذاك أبى وأمى يا رسول الله مم بكأوك؟ قال

(١) يكتاب التجليات (السر الأول) ص ٦٩.

(2) "L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi" p: 53.

(٣) وصل رأس الحسين إلى يزيد «فوضع أمامه فجعل ينكت فى ثغره بقضيب كان فى يده وينشد:

يفلقن هاماً من رجال أعزة

عليها وهم كانوا أحق وأظلماً

وذكر الرواة أن لها برزة صاحب النسي كان حاضراً هذا المجلس فقال ليزيد لا تفعل هذا فرياً رأيت شففى رسول الله صلى الله عليه وسلم على هذا الشجر مكان هذا القضيب «طه حسين» على بنوه دار المعارف الطبعة الحادية عشرة، القاهرة (بدون تاريخ) ص ٢٤١ - ٢٤٢.

أبكى لما سيصيبه بعدى»^(١) وبذلك تتصل لحظة ميلاد الحسين بموته، ويقائه حيا في قلوب شيعته ومنهم السارد الذي يستوى منذ استهلال لحظة التجلى واحدا من أصفياء الحسين وأتباعه والحافظين لعهد ووده:

لا تطلبوا المولى الحسين

بأرض شرق أو بغرب

ودعوا الجميع وعرجوا

نحوى فمشهده بقلبي^(٢)

ويستوى هذا التشيع كذلك نزعة مرتبطة بفكرة الشعور بالذنب هذه العقدة الطاغية على كتاب التجليات بأسره والتي تكتسب وجودها من مجموعة من المرجعيات الدينية والسياسية والحضارية فتعيد إلى الذهن مسألة خلق الانسان ومعصية آدم وارتباطها بمسألة العقاب والتوبة وبكائيات الشيعة وتحجزها في الوجدان الشعبي ولكنها تذكر أيضا بمعلقة العريى بالزمن وبالماضى خاصة «الماضى لكل ما فات وانقضى».

«يارب لم نيك من زمان الا بكينا على زمان»^(٣) ولاحيا مفهوم الذنب هذا وتغذيته وانطلاقا من مفهوم السارد للزمن ولولوعه بربط النهايات بالبدايات وقوله بكروية العالم والكون وسيرورة الاشياء وتكونها وبارتداد الفروع على الاصول، تعاد صياغة أحداث كربلاء من منطلق شيعى. فتأتى هذه الاحداث فى شكل مقاطع متعاقبة ينفتح أولها (على طريقة جمال الغيطانى فى قلب الاحداث) على النهاية التى أسفرت عنها المعركة فيسافر السارد إلى المكان الذى قتل فيه الحسين، لتتجلى له لحظة الجريمة ينبى بها فوران التراب فى تلك البقعة «وصلت إلى أنحاء شاسعة، رأيت وجوها جمّة، رأيت أيدي تقيض على حفن من تراب كربلاء، تحمله أينما انجذبت، رأيت اللحظات التى فار فيها تراب البقعة المشهودة مختلطا بلون الدم فأنبأ

(١) كتاب التجليات (السفر الأول) ص ٦٨ يعيد السارد من خلال هذه الجملة بعضا من المقولات الشهيرة لدى الشيعة ومن ذلك أن الحسين «لما أراد الخروج إلى العراق قالت له أمه سلمة، يا بنى لا تحزنى بخروجك فأنى سمعت رسول الله يقول: يقتل ولدى الحسين بالعراق. فقال لها الحسين يا أمّاه أنى مقتول لا محالة وليس من الأمر المحترم بدم الحافظ رجب البرسى «مشارك أنوار اليقين فى أسرار أمير المؤمنين» دار الاندلس ط الحادية عشرة ببيروت ١٩٧٨ ص ٨٨.

(٢) المصدر السابق: ص ٦٧ - ٦٨ (والهيتان على الكامل).

(٣) المصدر السابق: ص ٧٣ (والهيت على الرجز).

بما سيصير وما يجرى لمولاي ودليلي، رأيت وجوها من جيشه قليل العدد»^(١). وانطلاقاً من هذه النهاية المفجعة بعيد السارد تركيب «أحداث كربلاء» في رؤى متعاقبة سريعة فيرى عبر تجلياته مقتل الحسن، وحزن الحسين على أخيه الأكبر واستتباب الأمر لمعاوية الذي ضرب حصاراً من المخبرين والشرطة «والبصاين» حول الحسين حال إقامته بالمدينة. فتعود بعض صور من عالم «الزنى بركات» فيختلط العصر الأموي بالعصر المملوكي بكل عصور القمع والاضطهاد والجوسة التي يشي بها الزمن العربي على امتداده. ويطلب السارد في هذا المجال في وصف تأنيق معاوية وإفراطه في البذخ وقد اجتمع حوله الاثرياء الجدد الذين ثمت مصالحهم وتوطدت في ظل سياسة تغذية الاطماع وبذل الوعود وإنساد الضمائر واشتراء الدماء فيتلون خطاب الكاتب هنا بنغمة ايديولوجية ذات منزع «يساري» يوحى في شيء من التبسيط بطبيعة الصراع الطبقي القائم في ذلك العصر بين حزب الفقراء الذي يقوده الحسين وهو حزب ينخرط في صفوفه رموز الصدق والخير والشهامة وحزب الاغنياء الاثرياء الجدد المنتهكين لكل حرمة والمتألمين على اله البيت والمعتمدين في سياستهم على الدسيسة والقتل ويقودهم معاوية رمز الخبث والشر والخيانة والغدر وعدم الوفاء للاصل. فهذا هو الحسين «هادئ الملامح أسبان المحيا، لا يجاهر بعذائه لمعاوية، لا ينقض العهد الذي أخذه على نفسه»^(٢) وهذا هو معاوية «دخلت قصر معاوية في الشام ودهشت بل فزعت لمظاهر الغنى، هذا الذهب، وتلك الفضة، الخبز والديباج، ثياب معاوية، تأنقه، عطره، رأيت ذكاه وخيشه وتلونه في المجلس الواحد مرات وقدرته الفائقة على أظهر خلاف ما يبطن»^(٣).

وتتوالى بعد ذلك بشكل خطي متقطع الحلقات الكبرى للوقائع السابقة على «كربلاء» فيرفض الحسين مبايعة يزيد بن معاوية بعد موت معاوية فيستعد يزيد للتخلص منه وهنا تدخل قصة سفر مسلم بن عقيل^(٤) إلى العراق بعد أن اتصلت

(١) المصدر السابق: ص ٩٠.

(٢) المصدر السابق: ص ١٢٠.

(٣) كتاب التجليات (السفر الأول) ص ١٢.

(٤) مسلم بن عقيل (.... ٦٠هـ) مسلم بن عقيل بن أبي طالب بن عبد المطلب بن هاشم، تابعي من ذوى الرأي والعلم والشجاعة كان مقبلاً بمكة وانتدبه الحسين (السيط) بن علي ليعرف له حال أهل الكوفة حين وردت عليه كتبهم يدعونه. فرحل مسلم إلى الكوفة فأخذ بيعة ١٨ ألف من أهلها وكتب للحسين بذلك فشمع به عبيد الله بن زياد (أمير الكوفة) فطلبه فمعه الناس ثم تفرقوا عنه، فقبض عليه ابن زياد وقتله (الاعلام الجزء ٨ ص ١١٩).

الرسول بين الحسين وبين شيعة أهل البيت فى الكوفة وهم أكثر أهلها وينتهى هذا المشهد بوصول مسلم إلى الكوفة بعد أن ارتبطت مراحل سفرته ببعض فترات من حياة الأب اليتيم المنهك الذى يترصد العم حركاته (يؤطر رحيل داعيه الحسين كامل هذه المرحلة من سيرة الأب ويعطيها دلالتها الدينية والايديولوجية المحتملة فى المعاناة والجهاد ضد مظاهر الاقتطاع التى يمثلها العم) ثم يصل مسلم إلى الكوفة ويختبئ فى دار هانيبن عروة (سوف تأتى ترجمته فى مكان آخر من هذا البحث) ثم يقتل فى مقطع آخر ويرتبط موته بأستشهاد «مازن أبو غزالة» ومصرع جندي مصرى زياد حرب الاستنزاف ويلاصق من وجه الأب وسيرته وهو يناضل من أجل أبائه وينهك نفسه ليوفر حاجاتهم ثم يرحل الحسين من مكة إلى الكوفة ويتزامن رحيله مع رجوع عبد الناصر بعد موته وسجنه وهروبه من السجن وخروج الأب من قريته راحلاً إلى القاهرة. فيتماهى الحسين مع الأب وعبد الناصر فى قلوبهم كلهم حتى وراثة. وكل منهم يجاهد من أجل الآخرين فهم تعبير عن ثورة فيها صمت وطمأنينة فيها غربة ومعاناة «رأيت كل من وقعت عليه عيناي يوماً وكل من اقتفى أثرهم بمصرى، كنت أراهم كلهم فى آن واحد معا فرضى قلبى وأقبل أملى...»^(١).

ثم يتجلى الحسين فى كربلاء بعد أن وصل إليها ويبدأ موقف الظلم فيشارك الأب وعبد الناصر فى الموقف ويمسكان أسلحة العصر لأن الظلم فى زمن كربلاء يتحول إلى ظمأ تاريخى لاترويه إلا رؤية عهد اللقاء والفبطة والاجتماع ولكن هذه الرؤية إذا تحققت جعلت حزن السارد أشد وأنكى لأنها تعيد الماضى حيا فتوحى بروعته وبانقضائه قبل الاوان «صار شوقى إلى أحبابى دائماً أبداً، صرت كشارب البحر كلما ازدادت شرباً ازدادت عطشاً، واضمرت النية أن أسأل فهذا أمر جديد على منذ أن بدأت رحلتى بصحبة مولاي فلم أدر بالضبط ماذا جنيت؟»^(٢). وتبدأ على اثر ذلك معركة كربلاء فيشارك الأب فى المعركة فتتساند لذلك حلقات الماضى القريب والبعيد وترتبط بعضها ببعض فى زمن عجائبي غريب يجمع جنباً إلى جنب كل الأزمان الضائعة المبكى عليها المتحسر على فقدها يلم أدر ما أفعل غير أننى رأيت أبى يسعى باتجاه النهر - هذا خطوه الذى أعرف - عدوت فى اثره والرمال

(١) كتاب التعليقات (السفر الأول) ص ١٢٩.

(٢) المصدر السابق: ص ١٩٧.

تتناثر عند عقبى»^(١).

ثم تتوالى صور المعركة فينطلق السهم الأول من عمر بن سعد بن أبى وقاص وهكذا يرمى الابن أول سهم لقتل آل البيت فيخون روح أبيه (سعد بن أبى وقاص) ذلك الذى منطلق السيرة الذاتية صور اليتيم الحضارى الذى منى به الوجدان العربى فى تاريخ هزائمه الطويل. وهو تاريخ يملؤه الحزن ويشى فى كل لحظة بانقطاع دورة الزمن وبانقضاء الاوقات قبل تحقق الامانى وبالفوت فيصبح القول استرجاعا لما فات ويصبح التجلى معركة ضد النسيان وأحياء لصور الماضى. فالقلب اذا فارقه الحزن خرب، وما موت الحسين هنا وما خذلان أصحابه إياه وانقلابهم عليه إلا بعض من هزائم الحاضر فكأن الحسين يهزم مرتين: هزيمة فى عصره وهزيمة ثانية فى عصر غير عصره عبر أحفاده الجبيناء الحائنين الذين تخلوا عن عبد الناصر فى حربه ضد السادات والبيت الأبيض والكنيست. فكربلاء غير سيناء ولكن لا شئ تغير لأنه بين دولة بنى أمية واسرائيل حيل سرى: يمتد الطغيان ليقطع المسافة بين الذى كان والذى يكون. فليس للمخيانة وقت وإنما يحملها التاريخ لأنها بعض من الازواج العربية «أدركت الآن أن الاساليب لم تتبدل وأن اختلفت الحقب»^(٢).

وحين تنتهى معركة كربلاء تنطلق ثورة «التوابين» الذين قاموا بعد مقتل الحسين يطالبون برأس ابن زياد وبالشأر لدم الحسين «وعرفوا بالتوابين لعودهم عن نصرة الحسين حين جاءهم وقيامهم بطلب ثأره بعد مقتله»^(٣) فهم لم ينسوا لابن زياد كل جرائم كربلاء وما سبقه وخاصة قتله هانى بن عروة^(٤) فيتزعم أبو السارد وعبد

(١) المصدر السابق: ص ١٨٢.

(٢) المرجع السابق: ص ١٤٦.

(٣) الاعلام ط ٢ الجزء ٣ ص ١٨٨ أنظر فى هذا المجال فصل: «ذكر مسير التوابين وقتلهم» «الكامل» ص ١٧٥ - ١٨٨ ولاشك أن الفسطاطى يستند فى وصفه لحركة التوابين إلى «الكامل» وهو أمر نحتاج فى اثباته إلى بحث خاص.

(٤) «هانى بن عروة (... - ٦٠هـ) هو هانى بن عروة بن الفضاض بن عمران القطيفى المردى أحد سادات الكوفة وأشرافها كان أول أمره من خواص على بن أبى طالب، وكان عبيد الله بن زياد أمير البصرة والكوفة يبالغ فى إكرامه إلى أن بلغه أن مسلم بن عقيل (رسول الحسين إلى أهل الكوفة) مختبئ عنده. وكان ابن زياد جادا فى البحث عن ابن عقيل فدعا بهانى وعائنه فأكثر قاتلاً بالمخبر فاعترف وامتنع من تسليمه وغضب ابن زياد وضربه وحبسه ثم قتله فى غير طويل وصلبه بسوق الكوفة» (الاعلام ط ٢ الجزء ٩ ص ٥١ - ٥٢).

الناصر هذه الحركة ويلتقيان برموها سليمان بن صرد الخزاعي^(١) أمير الحركة ورفاعة بن شداد البجلي^(٢) والمسيب بن نجبة الفارسي^(٣) وعبد الله بن سعيد بن نفيل الأزدي^(٤).

ومن شأن هذا الارتباط الوظيفي بين هذه الاسماء من خلال اتصالها مرجعيا بحركة سياسية لا تقل أهمية عن حركة الخوارج ومواقفها أن تثير فينا قضية تعامل جمال الغيطاني مع الحدث السياسي والخبر التاريخي حين يجمع رموز القداسة كلها لتحارب الشر وتبذر الندم في نفوس الناس وحين يلجأ إلى خلق الموقف المشابه لكريلاء الذي تعرضنا إليه والذي يقتل فيه عبد الناصر على شاكلة الحسين وهو ما يزجى بهذا المنظور العام للزمن الذي يشي به كامل «كتاب التجليات» وهو منظور يستند في معظم الاحيان إلى تصور يماثل بين الماضي والحاضر ويلغى الحدود بينهما بحثا عن تواصل ممكن بين حلقتهما. وهو تصور يتضح أمره من خلال احتواء قصة جمال عبد الناصر لحركة التوابين^(٥) مما يجعل من تضمين الماضي البعيد في قلب الماضي القريب جزءا من مشروع ايديولوجي يقيمه المؤلف من خلال خلق عناصر قماه كثيرة بين الاسماء الاعلام التي يحتويها كتاب التجليات والتي تدخل كلها تقريبا

(١) سليمان بن صرد الخزاعي (... - ٦٥هـ) سليمان بن صرد بن الجون بن أبي الجون عبد العزى بن منقذ السلولي الخزاعي، كاتب الحسين وتخلّف عنه وخرج بعد ذلك مطالبا بدمه فأسس التوابين وكانت عدتهم نحو خمسة آلاف ونشبت معارك بين سليمان وعبد الله فقتل سليمان (الاعلام ٢ الجزء ٣، ص ١٨٨).

(٢) «رفاعة بن شداد البجلي (... - ٦٠هـ) من الشجعان المقدمين من أهل الكوفة كان من شيعة علي ولما قتل الحسين خرج يطالب بدمه» فقاتل حتى قتل (الاعلام الجزء ٣، ص ٥٦).

(٣) «المسيب بن نجبة (... - ٦٥هـ) تابعي كان رأس قومه سكن الكوفة وثار مع التوابين من أهلها. وقتل المسيب مع سليمان بن صرد في إحدى الوقائع بالعراق وكان شجاعا بطلا ومتعبا ناسكا (الاعلام الجزء ٨، ص ١٢٤).

(٤) «عبد الله بن سعد بن نفيل الأزدي (... - ٦٥هـ) أحد رؤساء الكوفة وشجعائها خرج مع سليمان بن صرد وآلت إليه إمارة التوابين بعد مقتل سليمان. قاتل جموع بني أمية حتى قتل» (الاعلام الجزء ٤، ص ٢١١).

(٥) لاشك أن طغيان النزعة البكائية على وجدان السارد في كتاب التجليات وعلاقته بعبد الناصر الموسومة بعقيدة الذنب تقرب صورته من صورة التوابين أنفسهم فكانه واحد من أتباعهم وقد عرفوا بهكائهم على الحسين اثر اغتياله يقول ابن الاثير «فلما وصلوا (إلى قبر الحسين) صاحوا صيحة واحدة فما روى أكثر باكيا من ذلك اليوم فخرجوا عليه وتابوا عنده من خلافته وترك القتال معه» («والكامل» المجلد الرابع ص ١٧٨).

فى علاقات تقارب وتعاطف وتساند (الحسين/عبد الناصر) أو علاقات تضاد وتنافر (يزيد والسادات/الحسين وعبد الناصر) وتبعاً لذلك يتأسس منطق خطاب سياسى عقائدى موجه يقتقد عامة إلى نظرة ارتقائية تطويرية بل ينطوى على موقف ارتدادى. فزيادة على أحلام المهدي المنتظر التى رأيناها فان فترة الدعوة وما تلاها من حوادث الفتنة الكبرى عامة وقيم المسلمين الأوائل بالتحديد تظل مرجعاً عاماً ومثالياً. الأمر الذى يجعل من حركة التاريخ والزمن حركة تنازلية ارتدادية.

فكأن السارد يسعى إلى جعل الناصرية فى علاقاتها بالوعى والحس الشعبين نظيراً لمذهب الشيعة من حيث تأصل هذا المذهب فى كيان الجماهير الشعبية ووجدانها.

و«كتاب التجليات» ينتظر الخلاص بخروج القادة والزعماء السياسيين والروحانيين من أمثال عبد الناصر والحسين ولعل ذلك هو الذى يبرر شكل السيرة الذاتية الذى يتخذه كتاب التجليات. فالسيرة الذاتية تتخذ من التجلى وسيلة لتواصل منشود بين الزمن المعيش وزمن الذاكرة الثقافية الشعبية ولذلك نجد أنفسنا بازاء بحث عن هوية الانا عبر النش فى جذورها وأصولها. فالأب هو نقطة البداية للوجود الفردى أنه علته الظاهرة غير أن هذه العلة معلولة هى ذاتها بكل ما تزامن معها وسبقها من حلقات التاريخ الذى لا أنقطاع فيه، ومن رموز انسانية تنمى كلها من حيث دلالتها الايديولوجية ومن حيث خدمتها لوظيفة السيرة الذاتية المعلن عنها منذ البداية وهى البحث عن المكاشفة والمعرفة من أجل تجاوز نكبة الفقد والموت وما استتبعاه من صور الهزيمة والتخاذل وانقلاب الاحوال.

٣) الماضى والحاضر وحلم «العرد الايدى»

أن أهم هاجس من هواجس الكتابة فى كتاب التجليات هو اشتداد الماضى الذى انقطع عن دورة الحياة وغاب فى السيرة الذاتية للزمن. وهى سيرة تتلف فى كل لحظة بعضاً من عمر الانسان وذاكراته ولكنها تتلف أيضاً بعضاً من مخزون الذاكرة الشعبية لكل أمة بفعل تقادم هذا المخزون والتحاكك بين الامم وهو أمر محس فداحته وخاصة بالنسبة إلى بلداننا العربية «المعتمدة شديدة الاعتماد على عادة الحفظ والتحفيز والاعتماد على الذاكرة الذى لم يتوقف إلى اليوم فى مناهجنا الكتابية المتوارثة. ولا يقتصر الأمر على حفظ وتحفيز النصوص الدينية بل الشعر

وبقية الشعائر من قديم وحديث، فلكلور وتقليدى. فحتى الاحاجى و«الفوازير» لها مكانها ومخزونها داخل الذاكرة الشعبية»^(١١).

ولما كانت معظم البلدان العربية ما تزال تحتفظ فى العمق بنسيج اجتماعى قبلى وعشائرى فان الاحتفاظ بهذا النسيج يتعارض بعمق مع مفهوم التبدل والتغير وما ينتج عنهما من حركية داخل المجتمع وداخل الذهن أيضا «لأن القبائل حين تتحرك للحرب والمنازلة تتحرك حافظة بدقة نسيجها القربى»^(١٢) وهو الكفيل باتاحة فرصة الانتصار لها وبالتالي الاستمرار وعدم الذوبان فى خلايا اجتماعية أخرى.

ولذلك يستقر مفهوم التغير فى وجداننا العربى معادلا موضوعيا لفكرة الموت والمحاق «لن تنصب المبانى إلى الابد لن تبقى المفاقر، ستعلو مبان وقد لاتشيد أخرى وربما انطلق منها الانسان يوما إلى الفضاء، ربما داسها أبى مرارا فى سعيه اليومى وقد يدوسها أحد أنثائى أو أحد من أحفاد أحفادى، انسان منحدر من صلبى لن يسمع عنى ولم يدرك أبدا ما عانيت فى زمن السوء لان اسمى سيتساقط كورقة جافة من شجرة الاصل والسلالة كما تساقط الذين سبقونى من أجدادى... آه لو تجللى لى أحدهم عاش منذ آلاف الاعوام، من هو؟ كيف عاش؟ بمن ارتبط؟»^(١٣).

وحين ينطلق السارد فى كتاب التجليات من هذه الحقيقة الازلية، حقيقة النسيان باعتباره اخفاء للاصل واعداما لمعنى التواصل والحياة فان هذه الظاهرة تتخذ فى وجدانه المذبذبة نتيجة موت الابد أبعادا مأساوية تنطلق من الحزن على مفارقة الابد لتصل إلى صرخة معذبة ضد قانون البلى والموت، ضد آفة النسيان لأن هذا النسيان معادل للموت الحقيقى لأنه انقطاع عن الماضى، لأنه خيانة وتعميق للشعور بالذنب «كيف يخطر ببالى أننى سأنسى ذات يوم؟»^(١٤).

ولكن كيف يمكن فعليا مقاومة الموت والنسيان اذا كان هذان يمثلان قانونا من قوانين الطبيعة والكون والحياة. فكل شئ فى سفر دائم ولا شئ يثبت على حاله و«ما من منزل تشرف عليه إلا وتقول هو نهاية المقصد، واذا دخلت لا تلتفت أن تخرج منه راحلا»^(١٥).

(١١) الفلكلور والاساطير العربية (مراجع مذكور) ص ١٦٠.

(١٢) المرجع السابق: ص ١٦٩.

(١٣) كتاب التجليات: (السفر الأول) ص ٢٣.

(١٤) المصدر السابق: ص ١٧٩.

(١٥) المصدر السابق: ص ٦٣.

كيف يمكن ثلاثان أن يحارب النسيان بالذاكرة. وهذه تخضع هي الأخرى إلى مفهوم البلى والتلاشى. أى كيف يمكن لنا أن نحارب الموت بما هو مانت فان، أن نحارب اللانتهائى والازلى بما هو محدود فى الزمن قاصر عن الديمومة. كيف نستطيع لم شتات هذه اللحظات المتقطعة وأن نمسك بحقيقة هذا الكون وسيروته وهو كون يتحقق ويذول مع كل نفس وفى كل لحظة «أنه فعل القدرة الالهية فى الخلق بلا انقطاع»^(١).

ولذلك يكثر السارد من السؤال عن الدهر لأن الدهر هو المعادل لمفهوم الموت وحركة التغير، أنه المعادل لهذه القدرة الالهية وهى تمارس عموديا سيطرتها على الكون وتحقق فعل التواصل والانقطاع فى جزئياته^(٢) «عرفت أن الحنين جالب للمودة والرحمة ولكن يا أسفى فى غير أونها فى غير موضعهما فى غير مقامهما يغذيان الحنين والحنين عابر يهب كالحواطر. والحواطر أيضا عابرة وليست مقيمة، لا تبقى فى القلب إلا مقدار هبىها... هل سمع انسان بخاطرة اتخذت من قلب سكنا لا تقيم الحواطر بالقلوب إلا زمن مرورها وهذا زمن لا يمكن قياسه بحساباتنا الانسانية»^(٣).

ويمثل هذا الصراع بين الذاكرة والنسيان أهم ملمح من ملامح شخصية السارد فى كتاب التجليات فهو لا يكتفى بالخوف من النسيان أنه يترقبه بل يترصده ويعد له العدة «أقيمت فى أفق وهى مرصد أرقب منها الدنو الواهن واستشعر هذا الدبيب ذا الكنة الغريب، أقصد النسيان الذى هو عدوى فى دنياى الحسية»^(٤).

فهذا أبوه قد رحل منذ عام فاذا بعض الذكريات تتلاشى شيئا فشيئا وإذا العقل الذى كان يستعيد فى حرية وسهولة قسما وجهه ونبرات صوته وخصوصيات عاداته اليومية صار يحتاج فى استرجاع كل ذلك إلى جهد «عندما اقترب اكتمال عام على رحليه، استرجعت ما مر، بذلت الجهد والمحاولة»^(٥).

وهذا هو عهد الناصر قد مات فبكته الجماهير وأظهرت فى جنازته الحزن الشديد

(١) محمود أمين العالم «مفهوم الزمن فى الفكر العربى الإسلامى» ترجمة المنجى عبيدة، مجلة الحياة الثقافية

العدد ٣٤ تونس ١٩٨٤ ص ٥٢.

(٢) أنظر المرجع السابق: الصفحة نفسها.

(٣) كتاب التجليات (السفر الأول) ص ٩٠.

(٤) كتاب التجليات (السفر الثانى) ص ٦٠.

(٥) المصدر السابق: ص ٦ - ٧.

ولكن الذاكرة خانتها فى آخر الأمر فنسيته وتخلت عنه. وما محاربتة لجيش السادات والاسرائيليين فى عدد صغير لا يتجاوز السبعين رجلا إلا تعبير عن هذا النسيان الذى لا مفر منه «أذكرون يا أخوانى - فى السفر إلى الحق - اكتمال العام الأول على رحيل جمال عبد الناصر؟ ميدان العباسية والطرق المؤدية مزدحمة غاصة، الوفود تترى والجماعات تتوالى والخلق كثير والممر وهو المسجد يفيض (كذا) بالورود. فى العام الثانى لم يعد الجمع هو الجمع وفى الثالث قل المدد وفى الرابع اتسعت المسافات وصار الضريح وجهة المخلصين الأشداء المحيين»^(١).

وإذا كانت الذاكرة عاجزة تماما عن إيقاف الزمن أو حتى عن تخليد بعض جزئياته فلا بد إذن من حل لهذه الاشكالية الصعبة والغامضة وهنا تستوى نظرية التجلى الصوفية لتخلص السارد من مأساة الفقد وضعف الذاكرة. أنها نظرية تلخص فى سؤال يبدو لنا فى غاية الخطورة من حيث دلالاته الايديولوجية والسياسية والحضارية «هل يمكن للماضى أن يعود؟» هل يمكن لحالة عشتها بالاس أن أعيد تكرارها اليوم وغدا؟ ألا تعيد قطع الرد فى بعض الاحيان السقوط على نفس الارقام؟

نعم ذلك ممكن! أفليس مشروع كتاب التجليات منذ البداية هو رؤية الماضى من جديد، استرجاعه كما كان، تثبيته من خلال عودته؟ فهذا الهاتف يسأل السارد عن بغيته:

- ماذا تبغى؟

لم يتلجلج لسانى، رغم اضطرابى قلت:

يا حسرة على مافات، يعذبنى ما انقضى وما ينقضى، أما من وسيلة؟

- ولماذا الآن؟

قلت ما جرى هزنى، أطلب الفرصة، أريد أن أرى الماضى^(٢) ولذلك يعود الأب كما كان ويعود عبد الناصر ثم يموت ثم يعود مرة أخرى فى شكل المهدي المنتظر. ولذلك أيضا تتصل دورات الزمان بعضها ببعض. أنها لاتسير فى خط متواصل مستقيم بل تأخذ شكل دائرة تتصل نهاياتها ببدائياتها.

ولا شك أن لهذا التصور ما يبرره من الناحية النفسية فأمام عجز العقل عن

(١) المصدر السابق: ص ١١.

(٢) كتاب التجليات: (السفر الأول) ص ٣٠ - ٣١.

ادراك كلية سيرورة الحياة وأمام اخفاق الشجاعة فى تفسير مسار الأشياء (موت عبد الناصر وتطبيع العلاقات مع إسرائيل) فأن الانسان قد ينخرط بفرض التعويض فى هذه الاسطورة القديية جدا والتي لا تحل مشكلة الموت والفناء إلا من خلال «العود الابد».

ان سهم الزمن توجهه الحياة فنحن نمشى نحو المستقبل نتصرف ونعيش لنحقق النتائج التى توافق أمانينا ولكن الاشياء لا تحدث دائما وفق هذا المسار إلا فى حالات نادرة فبقدر ما تتحقق مخططاتنا أو تفشل يأخذ التلاحق الزمنى نظاما لا دخل لنا فيه ولا قدرة لنا فى التحكم فى تقدمه. ولكن يمكن تعديل هذا النظام وفقا لاهوائنا: بحيث لا يخضع للضرورة والحتمية بل يخضع لحاجات الانسان وتصوراتيه. وقيم علاقات تناظر بين الماضى والحاضر لأن نفس الاسباب تحدث نفس النتائج ولأن الاحداث يمكن عبر التاريخ أن تقع بنفس الطريقة. من هنا تأتى استعادة الزمن ومن هنا تتشابه المأسى فى التاريخ (مقتل الحسين = مقتل عبد الناصر) فالتاريخ يهزم رجلين بنفس الطريقة تقريبا (إذا اعتبرنا التماهى الكلى بين عبد الناصر والحسين فنحن أمام رجل واحد) وهكذا يصبح التناظر والتشابه والعودة قانون السيرورة الانسانية وسيرورة الكون بأسره. وذلك يعنى أن الطبيعة مثل التاريخ ليست كلا متداخلا، أنها جوهر ثابت يتجلى فى صور مختلفة ولذلك يعود الموتى إلى ساحة القتال. وذلك يعنى أيضا أن بعض التركيبات السياسية والاقتصادية يمكن أن تتكون من جديد وفى كلية الجزئيات التى تكونت منها فى الماضى.

هكذا يعود الحدث بل تعود اللحظة ذاتها التى احتوت الحدث وأطرته. وهذه اللحظة هى الحاملة لصورة التناظر الذى يقرب الاشياء بعضها من بعض وقد ارتبطت بعلاقات تشابه أو تمازج بينها. فى حين يكون التناظر والتباعد بين اللحظات المتزامنة المكانيية (عبد الناصر ≠ السادات) (الحسين ≠ يزيد) فالمجتمع الحقيقى للاشياء وللصائر ليس الزمن الواقعى العقلى أنها نظرية التناغم الميتافيزيقية بين الذى كان والذى يكون.

بهذه الطريقة تحل اشكالية تطور الزمن فلا يضطر الانسان إلى الخضوع إلى تلك الحقيقة السهلة البسيطة والمأساوية أيضا وهى أنه بين اللحظة واللحظة، لحظة أخرى يجب أخذها بعين الاعتبار: ففى مجال قصير جدا من الزمن تحدث مجموعة هائلة من التغيرات، ومجموعة كبرى من الاحداث المرتبطة بعضها ببعض مكانيا. وذلك يعنى

التبدل اللانهائى للبشر والعلاقات ولوجه الكون بأسره. يقول السادر فى كتاب التجليات:

- يا حبيبى يا مغرب الاسرار (ابن عربى) يا لطيف المن، يا رقيق الاشارة ما أهنيه لحظة تبقى ولا تفتنى.

يقول.

- كل يوم هو فى شأن.

أشرح.

- مجرد لحظة عابرة تقع فيها عينى على ما فقدت، على ما ضاع منى على ما طواه العدم^(١).

ولا شك أن لهذا المفهوم للزمن الدائرى حيث ننطلق من نفس النقطة لنعود إليها ارتباطا وثيقا بمفهوم الصوفيين للزمن. فالأشياء فى المنطق الصوفى تخضع فى تعيينها إلى نوع من السرمدية. أنها تفتنى لتتشكل فى صيغة أخرى وفى مكان آخر مع يقائنها على ما كانت عليه فى عالم الغيب وكل ذلك يحدث فى نفس اللحظة «الآن» وهو زمن غير قابل للتقسيم (حتى ولو قسمناه فى أذهاننا) أنه هذه الذرة من الزمن التى نسميها الحاضر (وهى ليست بمفهوم الحد المثالى الفاصل بين الماضى والمستقبل) ويحدث هذا الفناء والتعين بدون أن نلاحظ أى فارق زمنى يفصل بين الصليتين^(٢).

ولذلك فإن الفناء «ليس مناقضا لنشاط الانسان، أنه بأكثر تحديد مظهر من مظاهر هذا النشاط، لأن الانسان يظل يحتفظ ببقائه فى الذات الالهية. ان الخلق ليس إلا مجموعة من التجليات بدون أن يكون هناك أية علاقة سببية بين اختفاء شكل وظهور شكل آخر. وهذا الاختفاء ما هو إلا فناء الاشكال فى الذات الالهية الواحدة وفى ذات اللحظة بقاءها واستمرارها عبر الظهور فى أشكال متجولة أخرى^(٣).

من هنا نلاحظ أن الزمن فى التجربة الصوفية ليس خطأ أفقيا أو عملية منقطعة مكونة من لحظات منفصلة بل هو زمن لا يخضع لوسائط الزمان أو المكان «أنه

(١) كتاب التجليات (السفر الثانى) ص ١٥ - ١٦.

(2) H. Corbin: "l'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi" P: 167.

(٣) المصدر السابق: نفس الصفحة.

ارتقائى غير مشى، وغير مكانى»^(١) فهو تصور فى الأصل دائرى ولذلك يجب أن ننفى عن أذهاننا مفهوم الاخرية لان النقاء طرفى الوجود الانسان والله «فى دائرة يسمح لنا أن نغير صفة أية نقطة على الدائرة بناء على النقطة التى تبدأ منها سائر النقاط على المحيط»^(٢) وذلك ما يمكن الاشياء من العودة المستمرة^(٣) «ففى مثل هذا اليوم رأيته لآخر مرة سبع عشر أكتوبر واليوم جمعة بعد سنة وافق يوم السبت وهذا شأن التقويم الميلادى لحركة الافلاك تثبت الاعداد وتتحرك الأيام، يتقدم اليوم يوما فيوما حتى يلتحم بموقعه القديم يندمج بنفسه، أول الدائرة آخرها نقطة البدء نقطة النهاية»^(٤).

ولكن اضافة إلى التقائه ببعض المفاهيم التراثية، فان مفهوم الزمن لدى الغيطانى يلتقى (وهذا أهم وأخطر) ببعض المفاهيم المعاصرة التى تكاد تسود حياتنا السياسية فى الحقبة الأخيرة.

أن خطاب الغيطانى يتأرجح باستمرار بين مفهومين معاصرين للزمن، وهما مفهومان متقاربان ولكن مختلفان:

- «اتجاه دينى ماضوى يمكن أن نتتبع بداياته فى الحركة الوهابية وتصل له إلى حركة الاخوان المسلمين وخاصة فى الكتابات الأخيرة لسيد قطب وحركة التكفير والهجرة، فالزمن فى هذا الاتجاه تنازلى هابط ولكن من الممكن السيطرة عليه واصلاحه ورغم هذا المشروع التاريخى فان لهذا الاتجاه مفهوما لا تاريخيا قائلها وقياسيا للتاريخ. والفعل للتاريخى فى هذا المشروع هو فعل قائم على الارادية وقلب الاوضاع لازالة المفساد فى التاريخ حتى يصبح مطابقا لفترة معينة مثالية ومغطية»^(٥) ولذلك لا ينقطع السارد فى كتاب التجليات عن البكاء عن الماضى «يارب لم نيك من زمان! لا بكينا على زمان»^(٦) ولذلك أيضا يعود عبد الناصر ليصلح ما فسد ويرد الامر إلى نصابه.

- «اتجاه دينى يرتكز تقريبا على مفهوم موضوعى لحركة التاريخ وطبيعته

(١) «مفهوم الزمن فى الفكر العربى الإسلامى» ص: ٥٤.

(٢) «فلسفة التأويل» ص: ١٥٨.

(٣) ولعل هذا ما يهده الشكل الزاوى الذى لاحظناه كثيرا عند الغيطانى والذى يبدأ بالحقبة لينتهى إليها.

(٤) كتاب التجليات: (السفر العاشر) ص: ٧.

(٥) «مفهوم الزمن» ص: ٥٦.

(٦) كتاب التجليات: (السفر الأول) ص: ٧٣.

الديناميكية في الصراع والتجاوز وهو اتجاه يدرك القيم الديمقراطية والثورية في الحياة العصرية ويتخذ الأدلة على تحاليله وبرنامجها من التراث العربي الإسلامي. وفي هذا النطاق يعتبر الإسلام معيناً للاستلهام وقاعدة صلبة لاغنى عنها لمشروعه»^(١) وهو رغم اختلافه النسبي عن المفهوم الأول يظل في آخر الأمر يستند إلى أرضية تماثل بين الماضي والحاضر ولا تدرك الفروق بينهما وهو ما يجعل السارد يؤكد على تجربة الحسين باعتبارها تجربة «يسارية» وصراعاً ضد من يريدون شد الخلق إلى زمن الجاهلية. هذه اليسارية التي يكشف عنها مشروع عودة عبد الناصر من حيث هو مشروع ثوري لفائدة عموم الشغالين وضعاف الحال.

(١) «مفهوم الزمن في الفكر العربي الإسلامي» ص ٥٦ - ٥٧.

خاتمة

«الفنان... يصون جوهر مسافة معينة من
العدم من التلاشى في هذا ان فراغ الكونى
الرهيب المسمى بالزمن»
(جمال الفيضان)

جدلية الماضى والحاضر من الاشارة إلى العيارة

رأينا اذن في هذا البحث نوعين من الجدلية: جدلية أولى تنقلنا من الحاضر إلى الماضى وتسافر بنا من زماننا إلى زمن آخر، بحيث لا يظهر الحاضر إلا عبر الاشارة والتلميح لأنه يختفى فى ثوب الماضى ويلبس لبوسه. فيظل طرفا الجدلية حاضرين بشكل مختلف الأول وهو الماضى يوحى به النص فى ظاهره، والثانى وهو الحاضر يختبئ فى ثنايا النص وفى باطن الكتابة. وقد رأينا أن الغيطنى لم يكن مدفوعا إلى هذا الاختيار بمسائل سياسية تتمثل فى أن الكاتب لا يستطيع أن يقول كل شئ خاصة اذا كان مايريد قوله يمس وضعاً سياسياً تحصر السلطة أن يظل كما هو. بل لقد كان مدفوعاً أولاً وقبل كل شئ بأهداف جمالية فنية تتمثل فى البحث عن بناء روائى يخرج من دائرة تصوير الواقع أو محاكاته ويستهدف إقامة حوار ساخن ثرى وبناء مع التراث من خلال استلهاهم فنياته الكلامية والسردية. ولعل أهمية التراث فى فكر الغيطنى وأدبه وما يوحى به استلهامه له من اعتزاز بالانتساب إلى حضارة لها قيمتها الخاصة وذوقها الخاص وفنياتها الادبية المتميزة هى الاسباب التى استدعت شكل الرواية الراحلة فى شعاب الماضى والتاريخ. وان كنا رأينا أن الزينى بركات ليست «رواية تاريخية» بالمفهوم الذى حدده جورج لوكاتش لانها لم تشأ أن تظل حبيسة الماضى بل حاولت فى كثير من الجراء أن تكتشف حلقات التواصل بين الذى كان والزمن المعيش وأن تؤكد على خصوصية الزمن العربى الملى بالقمع والاضطهاد من خلال خلق زمن «هجين» هو بعض من الماضى وبعض من الحاضر وان كان يختفى وراء وهم الماضى. أنه زمن غريب فظيع هو زمن البصاين بوسائلهم الفظيعة وقدراتهم اللانسانية على اسكات الاصوات وتدمير المصائر وقتل الطموحات.

والعدو الخارجى مترص على الابواب. فهزيمة مصر واحتلالها فى عام ١٩٢٢هـ كانت حصيلة منطقية بل حتمية لموقف معين من التاريخ اذ الحدث التاريخى ليس إلا نتيجة طبيعة لوضع سياسى واقتصادى واجتماعى ودينى. تنتهى «الزنى بركات» على صورة العثمانيين وهم يقتلون أهل القاهرة: يذبحون الرجال ويستبيحون النساء ويعيشون فساداً فى المدينة وراء هذه الهزيمة تختفى هزيمة مشابهة هى هزيمة جوان ١٩٦٧ واضحة جلية وكأن الغيطنى يقصد أن التاريخ يعيد نفسه وهى مقولة ليست غريبة على فكره وتصوره العام لسيرورة الزمن. ولكن ما يحتل المقام الأول فى «الزنى بركات» إلى جانب درس التاريخ الذى

يستخلص منه مباشرة هو الجانب الانساني الذي يكسبها بعدا عالميا اذ تتحدث الرواية فى كثير من العمق عن الانسان المقهور المغلوب على أمره المهان فى روحه وجسده الذى تتحكم فيه وفى حياته وقوت يومه قوم الظلم والظقيان، الانسان الذى يتعرض إلى القمع فى أى زمان ومكان. فالرواية تنطلق من وضع محلى ليتسع مجال مدلولها شيئا فشيئا فتستوعب تجربة نضال الانسان فى الماضى فى الشرق كله بجهنم حكامه ولكن لتشير بوضوح إلى عذاب الانسان فى العالم الثالث فى زمننا الحاضر وهو يئن تحت وطأة الحكم الفردى.

أن علاقة الغيطنانى بالماضى فى «الزنى بركات» ليست شيئا خاصا ومعزولا أنها عنصر من العناصر التى تؤلف علاقته بكامل الواقع ولاسيما بالمجتمع الذى يعيش فيه وبالفحص عن كل المشاكل التى تقع فى الرواية نرى أنه لا توجد مشكلة جوهرية واحدة يتميز بها الماضى عن الحاضر لأن بينهما تفاعلا معقدا جدا الا أن فحصا نظريا وتاريخيا أدق لهذه العلاقة يبين بشكل حاسم أن علاقة الكاتب بمشاكل حاضره السياسية والاجتماعية حاسمة فى هذا التفاعل والغيطنانى يظل فى ذلك وفيا لبيئته وجيله. هذا الجيل الذى جعل تعامله مع عالم الواقع تعاملًا سياسيا يطمح باستمرار إلى التفاعل بين ذات المبدع وكل الكون الذى يحيط به والذى يستدعى النقد والتغيير.

ولقد بينا كذلك من خلال هذا البحث أن العلاقة الظاهرة الخفية التى خلقها الغيطنانى بين العصر المملوكى وفترة الستينات بحثت عن عناصر المأساة والتردى والانقياد فى الذات العربية وفى الكيان السياسى العربى ولكن ذلك لم يمنعه من اكتشاف عناصر ملحمة كثيرة جسدتها فى ثورة طومان باى وفى بطولة الشيخ الفقير الزاهد الذى خرج رغم زهده ليحارب العثمانيين الغزاة.

ورأينا فى القسم الثانى من هذا البحث نمطا مختلفا من الجدلية يقف فيه طرفاها حاضرين فى النص وجهها لوجه وقد وضحنا أن طبيعة السيرة الذاتية هى التى فرضت هذا الشكل من المحاور بين الماضى والحاضر. وهى سيرة ذاتية أكدنا على خصوصياتها العربية اذ أنها تستند فى مقوماتها الفلسفية واجتماعية إلى صيغ تراثية صوفية، شعبية وخرافية من أجل تجاوز جمالى لانماط الكتابة الغربية ومن أجل رفض لاسطورة الانا كما استقر.. مفهومها لدى الغرب.

ولقد حاولنا فى هذا القسم من البحث استجلاء طرفى الجدلية فأكدنا على أهمية

الماضى فى «كتاب التجليات» وأسسنا تحليلنا هذا على بيان الدواقع النفسية والسياسية التى استدعت تمجيد الماضى واختفاء الحاضر أمام سطوته وحاولنا أيضا بيان طبيعة نظرية الغيطنانى إلى الزمن التى اتسمت نتيجة الازمة التى يعيشها العالم العربى وضياح أحلام الاشتراكية والتعاون واستقرار مجتمع الاستغلال والانتهازية بشئ منالانجذاب نحو الماضى قد يسميه البعض سلفية بكل ما يخفيه ذلك وما يعلنه من نتائج قد تنحو فى آخر الأمر نحو التعاطف مع التصورات الاصولية أو الشمولية القائمة على ارادة مماثلة الحاضر بالماضى ورفض فلسفة التغيير والديناميكية. والقول بمبدأ الثبات عندما يماثل بين تجارب الماضى وتجارب الحاضر ويجعل منهما كونين متطابقين يكرر ثانيهما الأول على غرار تكرار مثولة الزمن الدائرى المغلق الذى ينتقل دفعة واحدة وهى مقولة تبررها معطيات فنية تقوم على تكرار مقولات عتيقة ولكن تبررها أيضا معطيات سياسية معقدة احتواها خطاب ايدولوجى تطفى عليه نزعة البكاء على ما فات وتمجيده فهو مستودع الحب والرحمة (الاب) ولكنه مستودع الشهامة والبطولة والتحدى والوطنية (الحسين - عبد الناصر - ابن اياس - مازن أبو غزالة - كل الشهداء الذين قدموا ارواحهم فداء لمصر وللعروبة).

ولئن تبدو الجدليتان اللتان درسناهما مختلفتين من حيث التركيب إلا أننا نرى فى الاخير أن بينهما اتصالا عميقا فالغيطنانى يحقق شكليا من خلال «الزنى بركات» و «كتاب التجليات» استراتيجة فنية قائمة أساسا على تصور جمالى يدعو إلى خلق أشكال فنية جديدة من خلال العودة إلى الينابيع السردية العديدة فى التراث العربى: فى كتب المؤرخين وكتب المتصوفة وكتب السحر والتنجيم وكتب الاخويات وهى الخلفية النظرية التى تؤطر أسلوبه السردى فى مؤلفيه اللذين درسناهما. وهذه الخلفية ليست مجرد مسألة شكلية لاتنا دلاليا نرى أنفسنا أمام نفس التصور لعلاقة الماضى بالحاضر. فالزمن ليس نسقا خطيا والماضى لا تمثله اللحظة السالفة فقط لان العدم محال.

ان الماضى يتكرر بعض منه فى الحاضر عبر قمع الدولة وذلك هو الجانب السلبي لهذا التداخل بين الحاضر والماضى ولكن الجانب الايجابى هو ضرورة بقاء الماضى فى الحاضر من خلال استرداد زمن المثل الضائع، زمن الحركة الشعبية وتجربة عبد الناصر. فالسارد عندما يرحل إلى الماضى عن طريق التجلى يسعى إلى نشد ان هذه

القيم الشائعة فى عالم المثال وهو يضع تحت المحك مدى صلابة الموقف والثبات على المبدأ بالنسبة إلى القيادة السياسية ويشخصها الحسين وهو يصمد أمام الفتك فى كربلاء، وعبد الناصر وهو يواجه أصحاب السادات فى رجعته.

ومن هنا تعود كل الشخصيات التاريخية «العظيمة» إلى ساحة المعركة (ابن اياس - أبو السارد - عرابى باشا) فهى ليست تعيش فى الماضى إلا كرونولوجيا لأن الماضى يظل حيا فى وجدان السارد وما تجليه إلا تثبيت له. ولأن الزمن مرة أخرى ليس سيرا خطيا لا متناهيا بل هو عملية متداخلة معقدة بين لحظتين يصعب الفصل بينهما.

وقد آلىنا على أنفسنا ألا نكون حاسمين كل الحسم فى الحكم على هذا التصور للفن وللزمن (وان حاولنا تقييمه فى بعض الاحيان) لأن ذلك يتطلب رؤية عامة لادب القبطانى بأكمله ووضعه بأكثر دقة ضمن الاطار السياسى والايدىولوجى الذى تحرك فيه وهو أمر يستدعى دراسة أكثر شمولية من هذا البحث.

المصادر والمراجع

(١) المصادر

- الفيثاني جمال

- + «الزينة بركات» دار المستقبل العربى ط٣ القاهرة ١٩٨٥.
- + «كتاب التجليات» (السفر الأول) دار المستقبل العربى ط١ القاهرة ١٩٨٣.
- + «كتاب التجليات» (السفر الثانى) دار المستقبل العربى ط١ القاهرة ١٩٨٥.

(٢) المراجع العربية والمترجمة

(مرتبة ترتيبا أبجديا)

١- الكتب:

- ابن اياس، محمد
- * «بدائع الزهور فى وقائع الدهور» نشر فرانز شتاير فيسبادن، تحقيق محمد مصطفى ط٢ القاهرة ١٩٦٠.
- ابن عربى، محى الدين
- * «الفتوحات المكية» الجزء الأول دار الفكر (بدون مكان الطبع وتاريخه).
- * «فصوص الحكم» دراسة وتحقيق أبو العلا عفيفى دار الكتاب العربى ط٢ بيروت ١٩٨٠.
- * «رسائل ابن عربى» دار احياء التراث العربى ط١ بيروت (بدون تاريخ).
- أبو زيد، نصر حامد
- * «فلسفة التأويل» (دراسة فى تأويل القرآن عند محى الدين بن عربى) دار الوحدة، ط١ بيروت ١٩٨٣.
- باختين، ميخائيل
- * «الماركسية وفلسفة اللغة» ترجمة محمد البكرى وعنى عيد، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء ١٩٨٦.
- البرسى، حافظ رجب
- * «مشارك أنوار اليقين فى أسرار أمير المؤمنين» دار الاتدلس، ط١١ بيروت ١٩٧٨.

- حسين، طه
- * «على وبنوه» دار المعارف بمصر ط١١ القاهرة (بدون تاريخ).
- عبد الحكيم، شوقي
- * «الفلكلور والاساطير العربية» دار ابن خلدون ط١ بيروت ١٩٧٨.
- عرابي، محمد غازي
- * «النصوص» (في مصطلحات المتصوفة) دار قتيبة دمشق ١٩٨٥.
- لوكاتش، جورج
- * «الرواية التاريخية» ترجمة صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ١٩٨٦.
- (مجموعة مؤلفين)
- * «الرواية العربية» (واقع وآفاق) دار ابن رشد بيروت ١٩٨١.
- مرزوقي، سمير - شاكور، جميل
- * «مدخل إلى نظرية القصة» الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر (بدون تاريخ).
- مفتاح، محمد
- * «تحليل الخطاب الشعري» دار التنوير للطباعة والنشر بيروت ١٩٨٥.

٢- الدوريات:

«إبداع»

جانفي ١٩٨٥.

«الآداب»

جانفي ١٩٨٠.

«الحياة الثقافية»

العدد ٣٤ - ١٩٨٤

«الدوحة»

أوت/ سبتمبر ١٩٨٥.

«فصول»

- جانفي/ مارس ١٩٨٢

- جانفي/ فيفري ١٩٨٥.

«الفكر العربى المعاصر»

جانفى / فيفري ١٩٨٨.

«المستقبل العربى»

ماى ١٩٨٥.

«الهلال»

ديسمبر ١٩٧٦.

«الوحدة»

جوان ١٩٨٦.

«اليوم السابع»

١٣ جوان ١٩٨٨.

(٣) المراجع الاجنبية، والعربية باللغة الفرنسية

(selon l'ordre alphabétique)

١- الكتب:

Abdesselem, Nohamed:

"Le thème de la mort dans la poésie arabe" Publications de l'Université de Tunis 1977.

Bourneuf- R et Ouellet- R:

"L'univers du roman" Presses Universitaires de France Paris 1975.

(Collectif):

"L'analyse structurale du récit" (communications 8) Paris Seuil 1981.

(Collectif):

"Poétique du récit" Paris Seuil 1977.

Corbin Henri:

"L'imagination Créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi. Paris Flammarion 1958.

Genette, Gerard:

- Figures III Paris Seuil 1972.
- Figures III Paris Seuil 1969.

Hussein - Mabmoud:

- l'Egypte: Tomes 1 et 2 Paris Maspero.

Le Jeune Philippe:

- "Le pacte autobiographique" Paris Seuil 1975.
- "Le pacte autobiographie en France" Paris Ar Uolin 1971.

Robbe grillet, Alain:

- Pour un nouveau roman Paris minuit 19.

Todorov, Tzevetan:

- الدرسات:

- "Introduction a la litterature fantastique" Paris Seuil 1970.
- Uommunieations II Paris Seuil 1968.

الصفحة	الفهرست
٣	توطئة
٥	مقدمة
٩	(I) الماضى والحاضر فى «الزنى بركات» أو جدلية الكتابة التاريخية والكتابة الروائية
١٠	(١) الماضى ومعارضة «بدائع الزهور»:
١٢	أ - البناء الروائى والكتابة التاريخية.
٢١	ب- الوثيقة التاريخية.
٣١	ج- استلها م «بدائع الزهور» فى رسم الشخصية.
٤٤	د - استنساخ «بدائع الزهور»
٤٦	(٢) الحاضر فى قلب الماضى:
٤٦	أ - التلاعب بالزمان ونسف بناء التاريخ الكرونولوجى.
٥٨	ب- البحث عن تعدد الاصوات وتنوع وجهات النظر.
٧١	ج- العصر المملوكى روائيا
٧١	* القمع والهزيمة.
٨٤	* عصرنة جهاز القمع المملوكى.
٩٧	(٣) الماضى والحاضر من خلال مفهوم الغيطانى : «للرواية التاريخية»
١٠٢	(II) الماضى والحاضر فى «كتاب التعجلات» (السفر الأول والثانى) أو جدلية السيرة الذاتية الصوفية
١٠٣	(١) الحاضر ومنطلق السيرة الذاتية:
١٠٣	أ - ميقات السيرة الذاتية.
	ب- كسر «مرجعية» السيرة الذاتية والاحتكام إلى المنطق

الصوفي العجائبي.

- ١١٩ ج- أسباب المعراج السوفى أو السيرة الذاتية الصوفية.
١٢٠ * موت الأب واستقرار مفهوم الذنب.
١٢٩ * موت عبد الناصر واستقرار زمن «الجلف القاسى»
١٣٧ * البكاء على المصائر وسب الدهر.

(٢) الماضى واستعادة الزمن:

- ١٤٣ أ - هيمنة سيرة الأب.
١٤٣ ب- تجلى عبد الناصر أو عودة المهدي المنتظر.
١٦٧ ج- تجلى الحسين ومعركة كربلاء.
١٧٨

(٣) الماضى والحاضر وحلم «العودة الابدى».

- ١٩٤ خاتمة
١٩٥ جدلية الماضى والحاضر من الاشارة إلى العبارة

- ١٩٩ المصادر والمراجع
٢٠٣ الفهرست

رقم الأيداع ٥٩٤ / ١٩٩٢

I.S.B.N.

977 - 208 - 077 - X

مطبعة اطلس



imprimerie atlas

LE CAIRE: 11-13 RUE SOUK EL TEWFIKIEH, R.C. 100731, TEL: 747797
القاهرة : ١١-١٣ شارع سوق التوفيقية س.ت. ١٠٠٧٣١ ت ٧٤٧٧٩٧

الزمن الروائي

مجلد ١: المشايخ والحاضرين جمال الغيطاني
من حلال الزمن في بركات وكتابات التجليات

إن علاقة الغيطاني بالماضي في «الزمن بركات» ليست شيئا خاصا ومعزولها، إنها عنصر من العناصر التي تؤلف علاقته بكامل الواقع ولا سيما بالمجتمع الذي يعيش فيه، وبالفحص عن كل المشاكل التي تقع في الرواية نرى إنه لا توجد مشكلة جوهرية واحدة يتميز بها الماضي عن الحاضر لأن بينهما تفاعلا معقدا جدا إلا إن فحصا نظريا وتاريخيا أدق لهذه العلاقة يبين بشكل حاسم إن علاقة الكاتب بمشاكل حاضره السياسية والاجتماعية حاسمة في هذا التفاعل والغيطاني يظل في ذلك وقفا لبيئته وجيله. هذا الجليل الذي جعل تعامله مع عالم الواقع تعاملًا سياسيًا يطمح باستمرار إلى التفاعل بين ذات المبدع وكل الكون الذي يحيط به والذي يستدعي النقد والتغيير..

عبد السلام الككلي

من تونس تجيب هذه الدراسة النقدية العميقة لأعمال الروائي الكبير جمال الغيطاني، وتتوقف بطولها أمام قضية الزمن، خاصة في الزمن بركات وكتابات التجليات. وتلقى الأضواء على عالم الغيطاني والهموم التي يطرحها، وتنطلق لتعالج مفهوم الزمن والعلاقة به في الرواية المعاصرة

الناشر